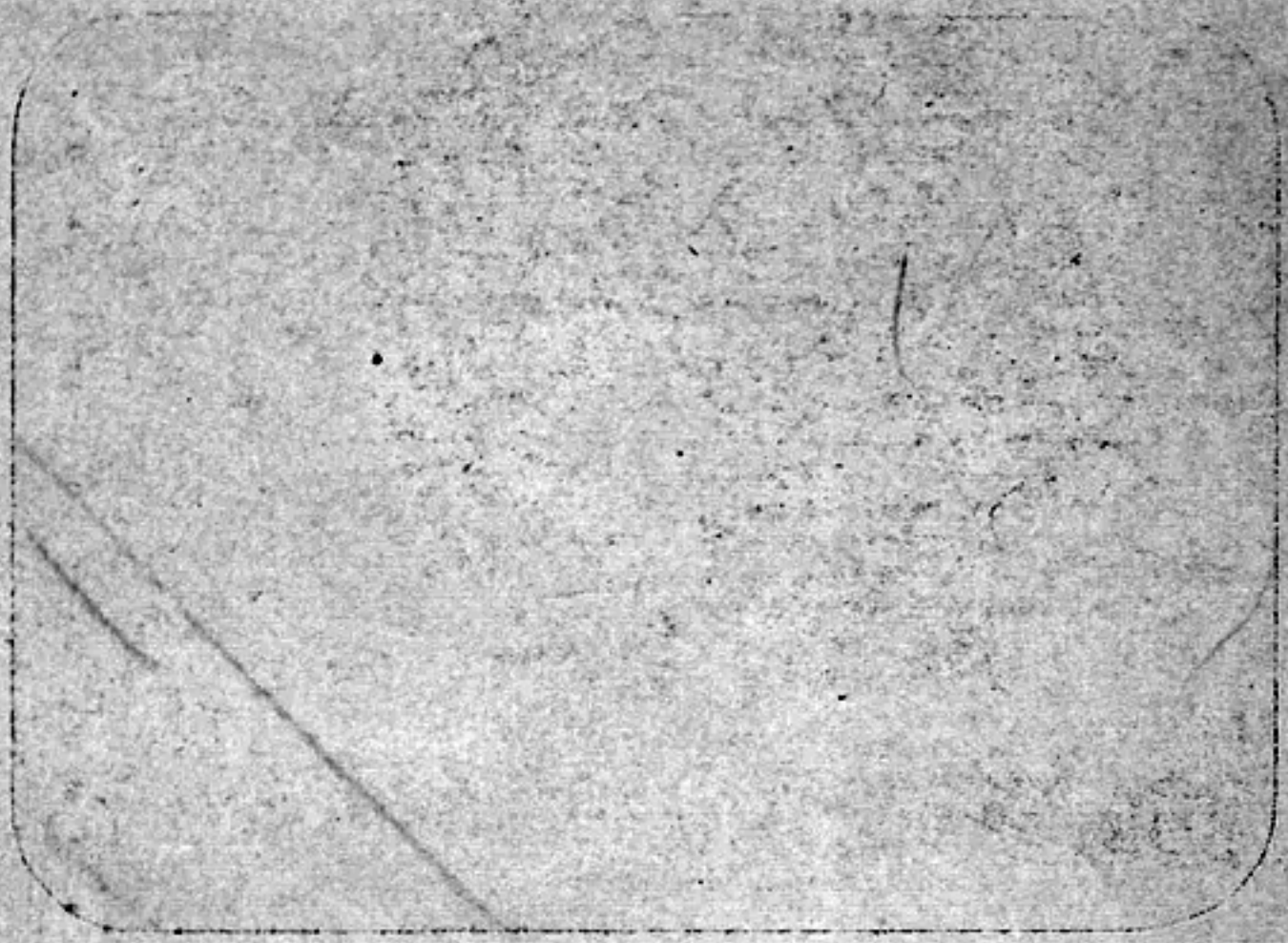
И 224/40г

ИСКУССТВО КИНО

11

1940

ГОСКИНОИЗДАТ



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 10-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Двадцать третья годовщина Великой Октябрьской социалистической революции 3

«ДЕНЬ НОВОГО МИРА»

Бор. ЯГЛИНГ — Воображаемый разговор 5

Р. КАРМЕН, М. СЛУЦКИЙ — Фильм о родине 6

С. АЛЕКСАНДРОВ — Образ родины 12

И. МАНЕВИЧ — Большие чувства маленьких героев 18

А. ГАЙДАР, А. РАЗУМНЫЙ — «Тимур и его команда» (сценарий) 29

Н. КОВАРСКИЙ, Л. ЦЫРЛИН — Биография и драма 37

М. ЯНКОВСКИЙ — «Музыкальная история» 49

Л. ЖЕЖЕЛЕНКО — Казахские актеры в фильме «Райхан» 53

Вен. ВИПНЕВСКИЙ — Легенда о киносценариях Л. Н. Толстого 56

К дискуссии об учебном кино 59

ЗА РУБЕЖОМ

Произведения Дж. Стейнбека на экране 60

Как работает Джон Форд 61

«Фантазия» Диснея и Стоковского 64

На обложке: кадр из фильма «Яков Свердлов». На фото: засл. арт. РСФСР Л. Любашевский в роли Я. Свердлова и арт. А. Кобаладзе в роли И. Сталина. На титульном листе: фото из фильма «Тимур и его команда».

ГОСКИНОИЗДАТ 11 НОЯБРЬ 1940

Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора С. Зельге и Е. Преображенская.
Л76565. Заказ типографии № 2907. Тираж 5.000 экз. Объем журнала 8 печатных листов 62 × 94⅛. Количество учетно-авторских листов—13,5. Сдано в набор 6/XI. Подписано к печати 12/XII 1940 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Двадцать третья годовщина Великой Октябрьской социалистической революции

Двадцать третий год Великой Октябрьской социалистической революции ознаменовался дальнейшими крупными успехами советского государства во всех областях социалистического строительства.

Великая страна социализма, как маяк, светит всем народам капиталистических стран, указывая им путь к новой, радостной жизни.

Неизмеримы успехи, достигнутые Советским Союзом. Величественная держава с мощной индустрией, с высокоразвитым социалистическим сельским хозяйством — неприступная крепость социализма, единственная в мире страна, где навсегда ликвидированы нищета, безработица, бесправие.

М. И. Калинин в своем докладе на торжественном заседании в Большом театре 6 ноября 1940 года приводил достаточно красноречивые цифры роста нашей промышленности и сельского хозяйства в 1940 году.

В то время как в капиталистических странах катастрофически падает продукция промышленности и сельского хозяйства, у нас в Советском Союзе неуклонно идет вперед выработка на шахтах, заводах и фабриках, все выше поднимаются урожаи наших социалистических полей.

В то время как в капиталистических странах усиливаются безработица, голод, неурожаи, истощение и вымирание трудящихся, все снижается заработная плата, — в Советском Союзе неуклонно повышается материальное благосостояние масс. Наш народ живет зажиточно, весело, твердо зная цель, за которую он борется под руководством великой партии Ленина — Сталина. Советский народ крепит оборонное могущество своей родины, зная, что гарантия мирной жизни может быть создана только в результате дальнейшего укрепления мощи любимых Красной Армии и Военно-Морского Флота.

Боевая мощь советского народа, сила нашей Красной Армии и Военно-Морского Флота были особенно ярко в этом году продемонстрированы в войне с финской белогвардейщиной. Несмотря на суровые условия местности, на непроходимые болота, леса, морозы, снега, советские войска, показывая чудеса храбрости, преодолевали все препятствия и победоносно продвигались вперед и вперед. Финляндия принуждена была подписать мирный договор на условиях, предложенных ей Советским Союзом.

В этом году воссоединены с советским народом народы Литвы, Латвии и Эстонии. Отторгнутая 20 лет назад румынской боярщиной Бессарабия вновь воссоединена с Советским Союзом. К СССР присоединена Северная Буковина, населенная украинцами.

В великий Советский Союз вошли пять новых республик — Карело-Финская, Молдавская, Литовская, Латвийская и Эстонская. Нужно ли говорить о том, с каким восторгом встретили народы Латвии, Эстонии, Литвы, Бессарабии, Северной Буковины воссоединение с единым великим Советским Союзом. Народы, находившиеся в течение многих лет под игом капитализма, ныне с энтузиазмом строят социализм под руководством великой партии Ленина — Сталина.

Всем этим победам, всем этим успехам мы обязаны тому, что великим делом борьбы за победу коммунизма руководит любимая, испытанная, могучая партия большевиков во главе с ее гениальным кормчим, вождем народов товарищем Сталиным.

СССР вступил в третьем пятилетии в новую полосу развития — в полосу завершения строительства бесклассового социалистического общества и постепенного перехода от социализма к коммунизму.

Решающее значение имеет дело коммунистического воспитания трудящихся, преодоление пережитков капитализма в сознании людей — строителей социализма.

Партия Ленина — Сталина ведет огромную работу по коммунистическому воспитанию масс. Кадры нашей интеллигенции овладевают революционной теорией Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина. Произведения классиков марксизма-ленинизма, «Краткий курс истории ВКП(б)» — эта сокровищница знаний — стали настольными книгами миллионов.

Мощным орудием коммунистического воспитания, орудием пропаганды идей Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина является советское киноискусство.

Сила нашего киноискусства — этого самого массового и самого важного из искусств — заключается в том, что оно, черпая в революционной теории силу ориентировки, ясность перспектив, уверенность в окончательной победе в борьбе за торжество коммунизма, беззаветно служит великому делу партии Ленина — Сталина.

Победы нашего киноискусства, которыми оно прославилось во всем мире, достигнуты благодаря тому, что мастера, создавшие великие эпопеи, как Чапаев, Великий гражданин, Щорс, Ленин в 1918 году, Человек с ружьем, Великое зарево, Большая жизнь и др. в своих творческих устремлениях находились на позициях социалистического реализма. Правда жизни социалистического общества — великая правда наших дней, великая правда сталинской эпохи, — вот что является главным оружием наших художников, наших киномастеров. Малейший отход от этой правды, малейшая фальшь недопустимы в работе художника кино, несущего пламенные идеи коммунизма в массы.

Величайшим вниманием и заботой партии, правительства и лично товарища Сталина окружено искусство в стране социализма и в частности киноискусство. Искусство в Советском Союзе переживает эпоху подлинного своего расцвета. Освобожденные от мертвящих оков капиталистического мира, театр, кино, живопись переживают такой великий подъем, какого не знало искусство ни в одну из прошедших исторических эпох. Такой расцвет возможен только в стране социализма.

И 1940 год, несмотря на ряд неудач, войдет в историю кино, как год дальнейшего движения вперед. Закончен производством историко-биографический фильм Яков Свердлов (постановка засл. деят. иск. С. Юткевича по сценарию Б. Левина и П. Павленко). Этот фильм является превосходным художественным произведением и успешно продолжает серию биографических картин, посвященных жизни и работе вождей и руководителей партии большевиков.

Текущий год ознаменован появлением подлинно высококачественного, отличного сценария на современную тему. Уже полным ходом идут съемки фильма по этому блестящему сценарию. Это Валерий Чкалов (сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова, Б. Чирскова, режиссер М. Калатозов). Снимаются и будут закончены постановкой в этом году Богдан Хмельницкий (режиссер И. Савченко), Суворов (сценарист Г. Гребнер, режиссеры В. Пудовкин и М. Доллер).

В Ленинграде на Ленфильме снимается крупнейшая эпопейная картина бр. Васильевых Поход Ворошилова. Запускается в производство ряд новых сценариев и фильмов.

Советская кинообщественность делает все необходимые выводы и уроки из появления на экране фальшивого фильма Закон жизни, из факта производства ряда явно недоброкачественных как в идейном, так и художественном отношении кинокартин. Эти выводы заключаются и в том, что творческие работники стали значительно ближе к производству, что установленные в этом году Комитетом по делам кинематографии новые формы художественного руководства в виде художественных советов, художественных руководителей на студиях нашли горячую поддержку среди творческих работников. Во многих студиях (Союздетфильм, Ленфильм, Мосфильм и др.) материалы картин, находящихся в производстве, тщательно обсуждают, критикуют, во многих случаях значительно поправляют.

Творческая общественность советской кинематографии понимает, что ответственность за качество кинофильмов лежит не только на съемочной группе, производящей фильм, но и на всем коллективе студии, что законы советского общества в отличие от законов капиталистического общества как раз и заключаются в том, чтобы, соревнуясь, помогать друг другу, чтобы поднимать отстающих, выводить их в ряды передовых.

Необходимо отметить победы, которых добилась наша кинохроника, снявшая ряд высококачественных фильмов, как Линия Маннергейма, На Дунае, Седовцы, Казахстан, День нового мира и др. Нужно сказать, что этот год явился для кинохроники переломным годом, что продукция ее значительно выросла и улучшилась как в качественном, так и в количественном отношении по сравнению с прошлыми годами.

Все ли сделано советской кинематографией для выполнения тех задач, которые поставили перед ней партия и правительство? Нет, далеко не все. Больше того, нужно сказать прямо — многое еще не сделано. Немало еще нужно поработать мастерам советской кинематографии над освоением новых тем, новых жанров, новой техники. Стране нужно больше картин на современные темы, больше оборонных картин, больше жанрового в них разнообразия, нужны цветные ленты.

В СССР начато огромное дело — освоение объемного кино. Принципы объемного кино созданы советским изобретателем т. Ивановым. Делается уже первая картина. Оборудован первый стереокинотеатр. Однако это только начало. Стереокино предстоит грандиозное будущее и тем успешнее будет вестись работа в этой области, чем большее количество мастеров советской кинематографии займется ее освоением.

Трудящиеся нашей страны отметили XXIII год Великой Октябрьской социалистической революции в чрезвычайно сложной международной обстановке. Кругом нас бушует вторая империалистическая война. Наш великий Советский Союз, опираясь на могучие Красную Армию и Военно-Морской Флот, на свою возросшую оборонную мощь, находится вне войны, твердо и неуклонно борясь за мир. Однако мы должны никогда не забывать о нашем капиталистическом окружении, о том, что на нас может в любую минуту напасть враг. Это накладывает на каждого строителя социализма, на каждого гражданина чрезвычайно ответственные обязанности.

«Рабочий, колхозник, служащий, инженер, артист, писатель, ученый — каждый советский человек в своей области должен вложить всю свою энергию и волю, все свои способности и силы для того, чтобы обеспечить еще большее процветание, чтобы поднять еще выше могущество нашей социалистической родины.

Это и будет выполнением народами нашего Союза своего долга перед международным пролетариатом. Это и будет истинной борьбой за коммунизм». (Из речи М. И. Калинина на торжественном заседании в Большом театре 6 ноября 1940 г.).

Наш долг — долг перед родиной, перед партией большевиков, перед великим Сталиным, — еще выше поднять идейное и художественное качество кинокартин, еще острее отточить одно из важнейших орудий в борьбе за торжество коммунизма — советское киноискусство.

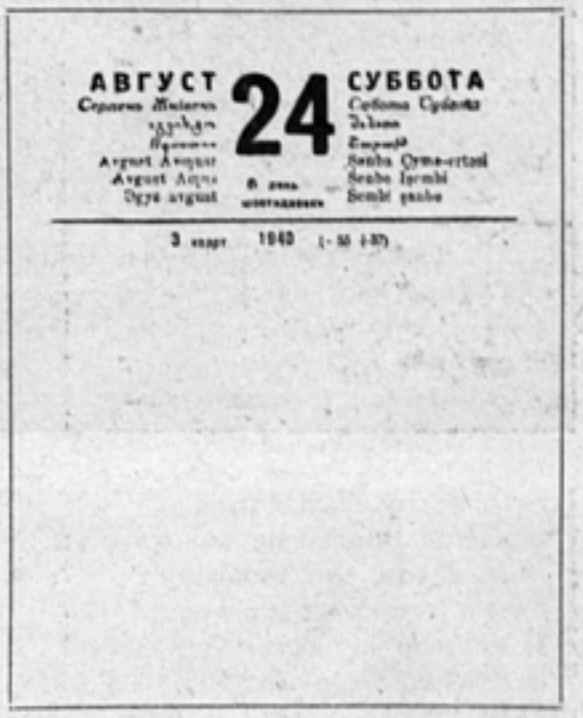
За дальнейший расцвет социалистической культуры народов СССР, за новые успехи и завоевания советской науки, техники, искусства!

Из лозунгов ЦК ВКП(б) к XXIII годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

Воображаемый разговор

ЗАМЕТКИ СЦЕНАРИСТА

Б. Яглинг


АВГУСТ 24 СУББОТА

Фильм готов, все тревоги и хлопоты остались позади. Над кинотеатрами сияют транспаранты с названием—День нового мира.

Из кинотеатров выходят люди. Только что они видели фильм, в который мы вложили наши мысли, чувства, большой и напряженный труд... Кого из них остановить и кого из них расспросить, кому рассказать обо всем, что волновало тебя во время работы над фильмом?..

Кому из них сказать:

Дорогой товарищ зритель! Будем знакомы. Я — один из сценаристов фильма. Нам очень хотелось сохранить в фильме калейдоскопичность и многообразие большого дня нашей страны. Хотелось, чтобы серьезное в фильме соседствовало со смешным, героическое с лирическим, так, как это бывает в жизни. Чтобы ты, товарищ зритель, смотря наш фильм, пережил бы всю гамму человеческих эмоций. Чтобы ты был и растроган и обрадован. И, наконец, что самое главное, чтобы фильм вызвал в тебе желание работать еще плодотворнее, вызвал чувство большой гордости за нашу замечательную родную страну. Удалось ли нам достигнуть этого?..

Фильм День нового мира — претворение в жизнь одного из замыслов Алексея Максимовича Горького. Мы ставили себе задачей показать факты не из ряда вон выходящие, а обычные для нашей действительности, но показать так, чтобы в малом было видно великое, раскрыть социальный смысл явлений, тенденцию их развития, помочь увидеть в настоящем будущее, помочь воспитанию самого ценного большевистского чувства — чувства нового.

Уловил ли ты, товарищ зритель, мысли и обобщения, заложенные в фильме? Достаточно ли характерны они для нашей жизни, для 1940 года? Вот самое основное: война за нашими рубежами и мирный созидательный труд у нас; социалистическое отношение к труду; труд как дело чести, славы, доблести и геройства; единство социалистического плана; единство миллионов воль, направляемых единой волей — волей большевистской партии и ее великого вождя; люди, которых выдвигает страна в 1940 году. Плоды нашего труда, материальные блага, достижения культуры, науки, искусства — в нашей стране все для человека.

Даже то, что не вошло в фильм, но всегда служило нам эпиграфом в нашей работе, ты должен знать, товарищ зритель! Это пророческие слова Виссариона Белинского, написанные ровно сто лет назад:

«Завидуем внукам и правнукам нашим, которым суждено видеть Россию в 1940 году,—стоящею во главе образованного мира, дающею законы и науке и искусству, и принимающею благоговейную дань уважения от всего просвещенного человечества...»

И еще хотелось бы, товарищ зритель, чтобы ты представил, как рождался этот фильм. Сначала на письменном столе у сценаристов, потом в разных точках нашей великой страны, повсюду, где 24 августа снимали операторы кинохроники, затем за монтажными столами режиссеров, и наконец, в павильоне, где оркестр и диктор превращали немой еще фильм в тот, который ты только что видел и слышал.

Киносеанс продолжался всего восемьдесят минут. Но эти восемьдесят минут поглотили в общей сложности многие месяцы труда. План построения этого фильма, например, был разработан мною еще несколько лет назад. Но осуществить такое предложение кинохроника тогда не могла. Работа, однако, не приостановилась. Годами собирался материал для будущего сценарного плана, накоплялись факты. И когда весной 1940 года всесоюзное совещание кинохроникеров решило снимать фильм об одном дне советской страны, — это решение не застало врасплох авторов, которым была поручена работа над фильмом.

Не только конструкция фильма, но и большинство событий, показанных в нем, были предусмотрены и намечены к съемке сценарным планом. Каждому ясно, — если бы кинооператоры стали снимать в назначенный день что попало, фильм не получился бы.

Время, конечно, вносило свои поправки. Их приходилось учитывать на ходу, не задерживая работы над фильмом.

В документальной кинематографии сценаристы не ограничиваются представлением сценария, как это возможно в игровом кино. Совместно с режиссерами они работают над фильмом, участвуя решительно во всех процессах. Сценарист в кинохронике именно так и обязан работать. Иногда ему приходится даже быть организатором съемок, как это, например, сделал мой товарищ М. Цейтлин, взявший на себя 24 августа оперативное руководство всесоюзным «штабом» фильма в Центральной студии кинохроники...

Киносеанс продолжался всего восемьдесят минут. А фильм снимали 97 операторов. И каждый из них старался снять так хорошо и любовно, чтобы его эпизод обязательно вошел в фильм. Эта работа была делом чести для каждого кинооператора.

День нового мира — это труд коллектива, всего большого и дружного коллектива людей советской кинохроники...

Спит океан. Но выше и выше поднимается над горизонтом солнечный диск. На Дальнем Востоке — четыре часа сорок восемь минут. Гаснут огни маяка. Утро страны началось. Утро обыкновенного делового дня — 24 августа 1940 года. Вместе с солнцем начинает зритель фильма День нового мира свое путешествие по СССР — от Тихого океана до Дуная.

Безлюдно и тихо на набережных Москвы в предрассветный час. Обманчивая тишина! Ночь — это «третья смена» столицы. Ночью и на рассвете подготовляется день великого города — столицы нового мира.

Солнце уже взошло над Уралом, над Магнитогорским металлургическим комбинатом имени Сталина. Через несколько минут в мартеновском цехе сталевары ночной смены закончат плавку металла.

Природа подчиняется советским людям повсюду. Что могут дать девятнадцать вулканов Камчатки? Геологи и химики исследуют кратер действующего Ключевского вулкана. Здесь обнажено далекое прошлое нашей планеты. А кое-что — и довольно существенное — здесь найдено и для нашей оборонной промышленности.

Ф И Л Ь М

Р. Кармен, М. Слуцкий

За последние годы советская кинохроника не раз работала над созданием больших, полнометражных, художественно-документальных фильмов. Это были фильмы, посвященные какой-нибудь одной большой теме, одному большому событию, которым жила наша страна, за которым по газетам следили миллионы людей. Все эти фильмы делались группой советских кинооператоров. Одновременно с работой над этими большими фильмами регулярно и точно выходил киножурнал.

Из большой армии кинооператоров, разбросанных по всему Советскому Союзу, лишь небольшая группа «специализировалась» на съемках значительных событий. Фильмы эти с огромным интересом смотрелись миллионами советских кинозрителей, получали высокую оценку в советской печати. За эти годы многочисленный коллектив работников кинохроники доказал свою боеспособность, оперативность и умение отражать большие события высококачественно, художественно правдиво.

Если взглянуть на карту нашей страны, легко увидеть, что за последние годы сеть корреспондентских пунктов и отделений кинохроники раскинулась широко, что в самых далеких уголках нашей страны работают советские кинохроникеры.

Идея создания фильма, показывающего лицо советской страны, показывающего масштабы нашей территории, разнообразие бытовых укладов, вынашивалась очень давно, но приступить к этой работе можно было только сейчас, когда увеличилась и заметно окрепла организационно-творческая сеть советской кинохроники.

В этом году в Москве происходило Всесоюзное совещание кинохроникеров. К совещанию была приурочена творческая заявка сценаристов

о родине

М. Цейтлина и Б. Яглинга. Они внесли предложение сделать фильм об одном дне нашей страны, воплотить на экране идею Алексея Максимовича Горького, в свое время предложившего создать книгу о дне мира. В совещании участвовали лучшие передовые работники-хроникеры. Комитет утвердил заявку, и на этом же совещании было заявлено, что такой фильм будет выпущен и что к работе над ним должны готовиться все корреспондентские пункты, областные и республиканские студии кинохроники.

Необъятность и грандиозность нашей страны — только часть той темы, которая неминуемо должна была найти свое отражение в ожидаемых событиях того дня, который мы захотим отобразить на экране. Тут же перед нами встал серьезнейший принципиальный вопрос: как смонтировать десятки, сотни событий, заснятых в этот день различными операторами в различных частях Союза. Ведь нельзя же просто склеить отдельные сюжеты и механически разбить их на несколько частей фильма? Нужно показать события в органической связи между собой. Нужно найти такой принцип отбора и монтажа материала, при котором фильм, смонтированный из мелких 30-метровых эпизодов, будет восприниматься зрителем как стройное, законченное и органическое произведение.

В письмах-заданиях, которые мы писали операторам, мы старались представить себе, какое место сможет занять будущий эпизод в картине. Когда мы давали письменное задание оператору Кулишвили на Дальний Восток, то связывали это задание с теми эпизодами, которые мы ждали от оператора Оппенгейма, работающего на Горьковской студии, Ковальчука, снимающего на Днепропетровщине, Лыткина, которого мы послали в да-

«Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — пронеслось из радиостудии над всем миром. Дикторы Ю. Левитан и О. Высоцкая, люди, которых мы постоянно слышим и никогда не видим, начали свой трудовой день.

Матрицы «Правды» и «Известий» за 24 августа уже на аэродроме. Через два часа пилот тов. Иванов доставит их в ленинградские типографии, где немедленно начнут печатать номера центральных газет.

В одном из поездов—киевском курьерском — кинооператор спрашивает пассажира:

— По каким делам едете в Москву?

— По хорошим делам,— отвечает пассажир,—сегодня мне будут вручать медаль «Золотая Звезда» и орден Ленина.

Пассажир этот — участник боев с белофиннами Герой Советского Союза тов. И. Т. Артемьев. Зритель несколько раз встретится с ним в фильме в разное время дня.

Солнце взошло над Ленинградом, городом, еще недавно стоявшим на самой границе. Разгромив белофиннов, доблестная Красная Армия обеспечила безопасность прекрасного города Ленина—важнейшего индустриального центра страны.

Через полчаса начнется трудовой день. Михаил Иванович Калинин за утренним чаем просматривает последние бюллетени ТАСС.

Председатель Совнаркома СССР и Народный Комиссар иностранных дел товарищ В. М. Молотов идет на работу.
По всей стране начался деловой день, многообразнейший день труда многомиллионного советского народа.

Алексей Семиволос — бурщик шахты им. Ильича в Криворожьи — 24 августа уже известен всей стране. Его имя не сходит со страниц газет. Его стахановские скоростные методы—школа для всех горняков Советского Союза.

24 августа в жизни академика Е. А. Чудакова произошло важное событие. Опубликован Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении академика Евгения Алексеевича Чудакова орденом Трудового Красного Знамени—за выдающиеся заслуги в области научно-исследовательской работы по автомобильной технике, в связи с исполняющимся 56-летием со дня рождения и 25-летием научной деятельности.

лекую экспедицию на Камчатку, и оператора Фроленко, улетающего на остров Врангеля.

Сейчас, когда фильм готов и мы просматриваем десятки страниц писем, написанных нами операторам, мы видим, какую большую творческую трансформацию претерпели наши задания. Определяя ориентировочные темы и события, съемки которых мы хотели бы получить, мы настойчиво просили операторов проявлять самую широкую инициативу, быть подлинными журналистами киноэкрана, предвидеть события, уметь их найти, отказаться от всякой фальши и инсценировки, снимать именно в назначенный день, не гнаться за внешними эффектами за счет внутреннего содержания событий. Мы предъявляли к операторам серьезные требования, призывали их мобилизовать все свои творческие возможности, чтобы дать материал высокого художественного и технического качества. Мы требовали от них подробных монтажных листов, чтобы было точно известно, в котором часу, где была произведена съемка, фамилии снимаемых людей, условия их работы; если снимался колхоз или завод, то его подробного описания, фиксации производственных возможностей, особенностей жизни, труда и быта людей, которые будут сняты.

Когда вся эта подготовительная работа была закончена, мы подошли к основному вопросу: какого числа дадим мы сигнал о съемках, какой именно день запечатлеет этот фильм. Известны были только общие предпосылки для выбора этого дня: это должен был быть августовский день, конца недели (суббота), полный климатических контрастов, связанный с уборкой урожая, словом — рядовой трудовой день третьей сталинской пятилетки, насыщенной яркими и волнующими событиями. Каждые 24 часа жизни нашей страны — большой шаг вперед к коммунизму.

Лишь когда мы проверили полностью, готовы ли все корреспондентские пункты и периферийные студии к работе, когда мы разослали им пленку и получили подтверждение о

получении наших заданий, когда операторы Лыткин и Фроленко уже приближались к конечным пунктам своей экспедиции — Камчатке и острову Врангеля, — в Москве был образован оперативный штаб съемок и была дана в 100 адресов телеграмма-молния:

«День СССР будет 24 августа 1940 года».

До этого дня оставалось еще две недели. Наши периферийные студии и корреспонденты горячо откликнулись на это сообщение. Они засыпали нас предложениями, на основании которых мы меняли свои планы и намечали далекие ориентировочные контуры будущего фильма. Все операторы, которым предстояло снимать этот фильм, глубоко осознали, что съемки явятся серьезным экзаменом для всей системы советской кинохроники.

◇

Наступил день 24 августа.

У берегов Тихого океана солнце взошло над Страной Советов. Первыми начали оператор Н. Лыткин и ассистент М. Посельский. В этот день на Камчатку приехали переселенцы из Белоруссии. Колхозники завершали извилистой горной дорогой долгий путь в 15 тысяч километров. Машины подъехали к новым, отстроенным для них домам. Переселенцев встретили коренные жители Камчатки; пионеры засыпали их полевыми цветами; эхо сопок разносило бодрую жизнерадостную песню «Так будьте ж здоровы, живите богато».

В это время в Москве еще стояла ночь предыдущего дня. На студии кинохроники поминутно звонили телефоны, на столе лежало больше сотни телеграмм, только что полученных из Алма-Аты, Тбилиси, Ташкента, Куйбышева, Таллина, Минска, Львова, Ленинграда. Каждые десять минут звонил междугородный телефон, нас вызывали разные города. По телефону нам сообщали последние сводки о том, что должно произойти завтра, мы давали распоряжения о предстоящих съемках. Пришла телеграмма-молния из Петропавловска на Камчатке, отправленная в восемь часов утра: «Приступили съемке привет Лыткин». А

24 августа операторы хроники снимали боевые учения в Закавказском и Московском военных округах и в Тихоокеанском военно-морском флоте.
На тактических занятиях МВО присутствовал Народный Комиссар обороны СССР маршал Советского Союза товарищ С. К. Тимошенко.
— Действовать, как в боевой обстановке!—требует Народный Комиссар. — Ближе к условиям войны!

Как раздвинулись за этот год границы нашей родины! На новом рубеже с Финляндией становится на вахту 24 августа пограничник Павел Боровик.

В Армении, у подножья горы Арарат 24 августа несет вахту отделение пограничников командира тов. Бондарева.
Маленький форпост 193-миллионного советского народа!

По Дунаю проходит новый рубеж Советского Союза с Румынией. Почти с десятком государств граничит наша страна в Европе и Азии. Советская граница — это не просто линия, отделяющая одно государство от других. Это рубеж двух миров, грань между социализмом и капитализмом.

Метеорологи аимовки на Казбеке готовят сводку для авиатрассы, проходящей через Кавказский хребет. Метеостанция на высоте 4000 метров над уровнем моря!

Сталь готова! Мастер скоростных плавок, магнитогорский сталевар, стахановец т. Ермоленко наблюдает за разливкой металла по изложницам.

В Средней Азии в этот день идет массовый сбор винограда. В Термезе и Ашхабаде 35-градусная жара, на острове Рудольфа— 4 градуса мороза.

В этот день, как и всегда, радостен и плодотворен коллективный труд на полях нашей социалистической родины.

рядом лежала вызывавшая горькую улыбку «оперативная» телеграмма крупнейшей студии кинохроники из Киева: «Сообщите какой день назначен съемки фильма». Отвечая на эту телеграмму, мы пытались подобрать такие слова, которые, передавая всю силу нашего возмущения, были бы приняты на телеграфе.

Телеграммы приходили не только от кинооператоров. Общественные и партийные организации, колхозы, научные институты проявляли живой интерес к нашему фильму. Эти телеграммы нас поражали: в печати было очень мало информаций о предполагаемых съемках фильма. Мы сознательно не опубликовывали в газетах даты съемок фильма, чтобы события нигде не «подготовлялись», чтобы не было и тени лакировки и надуманности

◇

24 августа в четыре часа утра все московские операторы хроники уже были на студии. В маленькой комнате, где помещался наш «штаб», сидели операторы: Ошурков, Ешурин, Щекутьев, Лебедев, Рейзман, Тросман, Семенов, Кутуб-Задэ, Шер, Штатланд, Бушимович. Они в последний раз уточняли свои задания и разъезжались на места съемок. В то время как мы слушали передачу утреннего выпуска последних известий, в радиостудии стоял звуковой киноаппарат и снимал эту передачу.

Одновременно с Москвой начались съемки на Эльбрусе, в колхозах Украины, в Магнитогорске, на сталелитейном заводе «Красный Октябрь» в Сталинграде, Челябинске и Сочи...

В Таллине, в большом зале, где в 12 часов должно было открыться заседание народной думы, операторы Гусев и Лампер установили звуковую и осветительную аппаратуру. Из Тбилиси в грузинский колхоз, где в тот день была назначена свадьба Героя Советского Союза, выехал оператор.

И когда в два часа дня оператор Штатланд снимал в Киевском районном комитете партии вручение партийного билета заслуженному артисту республики Борису Чиркову, оператор

Николай Лыткин, закончив сложные съемки переселения колхозников, уже крепко спал. Всего в этот день было снято 12 тысяч метров кинопленки.

◇

С 24 августа снятый материал начал поступать на Центральную студию кинохроники.

С огромным волнением просматривали мы небольшие ролики пленки, приходившие со всех концов страны. Первое, что бросалось в глаза, — высокое фотографическое качество всего материала. Сейчас, когда этот фильм, составленный из 200 маленьких и больших эпизодов, готов, он по своему фотографическому качеству производит такое впечатление, словно всю картину снимал один оператор. Съемки этого фильма — одно из больших достижений советских кинохроникеров, доказавших высокий технический уровень своего мастерства.

Но высокое качество снятого материала определяла не только фотография. Все операторы проявили живую инициативу в выборе событий, не пропустили ни одного значительного факта, происходившего 24 августа. В своих сопроводительных монтажных листах операторы дали подробный цифровой и очерковый материал.

После просмотра всего материала начался монтаж картины. Здесь только мы по-настоящему поняли, какие огромные трудности стоят перед нами. Монтаж оказался одним из самых ответственных и трудных моментов в творческом процессе создания фильма. Отбор событий, их «верстка», необходимость найти зрительные, смысловые и звуковые связывающие компоненты заставляли нас бесчисленное количество раз просматривать фильм на экране. Первый вариант «уложился» в 4500 метров. Окончательный вариант — 7 частей в 2100 метров.

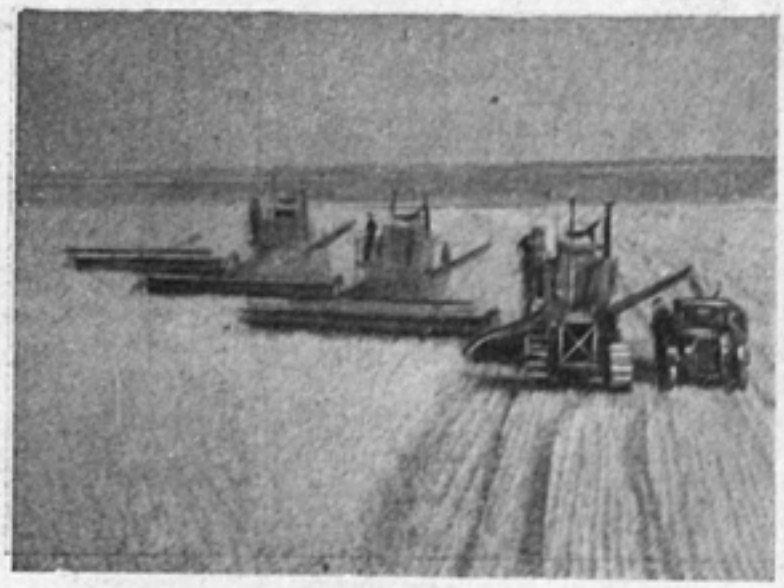
Эта большая работа 97 операторов, работа съемочной группы и всего аппарата Центральной студии кинохроники впервые стала возможной только на 21-м году существования советской кинематографии как знаменательный итог одного из ее передовых отрядов.

В прядильном цехе каунасской фабрики «Дроба» в честь открывающегося 24 августа народного сейма Литвы работница Ангелина Руженя решила перевыполнить норму. Она хочет работать по-новому, быть стахановкой.

На полях Азербайджана начался первый сбор хлопка.

Пускай веселей разгорается день,
Минуты не будем терять,
Чтоб родины славу еще на ступень
Могучим усильем поднять!

Старожилы острова Врангеля в этот день с утра охотятся на моржей. В бухте Роджерса подбито четыре моржа. Пора домой!



На полях зерносовхоза «Рабочий» (Куйбышевская область) заканчивает уборку необычайный агрегат. Три комбайна на прицепе одного трактора и грузовой автомобиль. И на каждой машине — один из братьев Карпенко. Всех их—пятеро. И все они стахановцы, и все работают в этом совхозе десять лет.

Иван Дмитриевич Папанин по радиотелефону связывается с зимовщиками острова Врангеля. Он сообщает им, что к зимовке идет «Анадырь». На борту «Анадыря» — новые приборы для научно-исследовательских работ и запасы свежих продуктов.

Остров Врангеля. Здесь, на крайнем севере нашей родины, несет суровую полярную вахту маленький, но дружный коллектив советских людей.

Партийный организатор кочевого колхоза эвенков-оленеводов объезжает стойбища, разбросанные в нарымской тайге на сотни километров. 24 августа Василий Григорьевич Карнаухов добрался до становища «Росомаха». Он рассказывает колхозникам о новых советских республиках Прибалтики.

Командорские острова, 163-й меридиан от Гринвича. Самая восточная точка нашей страны. Каждое лето сюда приплывает с юга Тихого океана стадо морских котиков. Стадо в 42000 голов! Самая драгоценная в мире пушнина...

Образ

С. Александров

Передать образ города, народа, страны в кино — эту задачу много раз ставили перед собой документалисты. Много раз — и не без успеха. Фильмы Бертова, Эсфири Шуб, Ерофеева, а за рубежом Вальтера Рутмана (Симфония большого города) решали ее талантливо и интересно, хотя и односторонне. Но они запомнились и даже оказали влияние на другие искусства. Их воздействие ощутимо в романах Дос-Пассоса. и ряде других произведений иностранной литературы. В западной прозе существует жанр «документального фильма». Это куски жизни, зафиксированные фотографически точно. Моментальные фотографии действительности, смысл которых раскрывается в их сопоставлении. В этих произведениях монтажный принцип пришел на смену сюжету. В чистом виде этот принцип был выдержан только в пресловутом «Киноглазе» у Дос-Пассоса, настолько локальном, что для неамериканца он звучит как бессмыслица. Но и в других вещах. монтажный принцип сохранял свою силу, хотя и обретал внешнюю мотивировку.

Популярность этого метода, одновременно импрессионистского и натуралистического, очевидна. Искусства с тысячелетней историей признали своего младшего собрата. Кино стало модным среди мастеров других искусств. И может быть поэтому кинематографисты в своем творчестве чрезмерно и односторонне использовали специфические возможности объектива и пленки.

Чисто монтажное построение образа действительности, которое создавалось в документальных фильмах немого кино, приводило к ее искажению. Человек становился объектом изображения, равнозначным машинам и вещам, которые обыгрывались с предельным блеском.

Мысли и чувства человека не поддаются фиксированию. в фотодокументе. Поэтому человек в старых документальных фильмах утрачивал свою индивидуальность, неповторимость. На экране проходили простейшие поступки—люди шли на работу и с работы, трудились у станка или

р о д и н ы

за письменным столом, ели, умывались... Что двигает человеком — это оставалось скрыто.

Всегда в старых документальных фильмах, в разных фильмах по-разному, в одних в большей, в других в меньшей степени, люди становились деталями огромной машины города. В этом был идейный порок документализма в целом, ощущавшийся даже в лучших произведениях. И советские кинохроникеры поняли этот порок.

Наша кинохроника пошла на выучку к игровому кинематографу, покончила с фетишизмом факта. Она увидела главную свою задачу в изображении социалистического человека, его борьбы, его достижений, его подвигов.

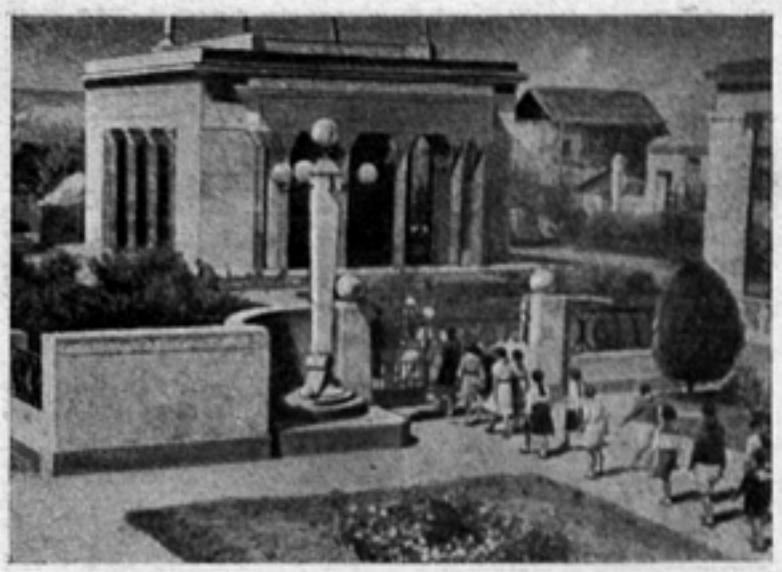
Событие—без его творца, достижение—без человека, который его добился, не имеют цены для советской кинохроники. И новый фильм Д е н ь н о в о г о м и р а, созданный огромным коллективом советских кинохроникеров, принципиально отличается от аналогичных старых работ. Он полемизирует с прежними установками документализма. По праву он мог бы быть назван Д н е м н о в о г о ч е л о в е к а.

В этом фильме нет вращающихся валов (орнамента машинных частей) и любования техникой. Внешний блеск индустриальной культуры вовсе не подчеркивается его создателями. Фильм показывает людей в осмысленной т в о р ч е с к о й деятельности, день их жизни и труда на пользу социалистической родине. И люди эти, показанные то поодиночке, то в массе, вовсе не похожи один на другого, хотя всех их объединяют единые стремления.

В старых документальных фильмах, о которых шла речь, показывалась только функция человека в производственном процессе и поэтому образ человека обезличивался. Здесь, как и вообще в наших документальных картинах, дана не функция, а цель, смысл существования. Это объединяет пограничника с ближневосточной границы и машинистку из московской конторы, работницу таллинской фабрики, которая стала стахановкой одновременно с тем, как она

Город Гори — родина нашего вождя.

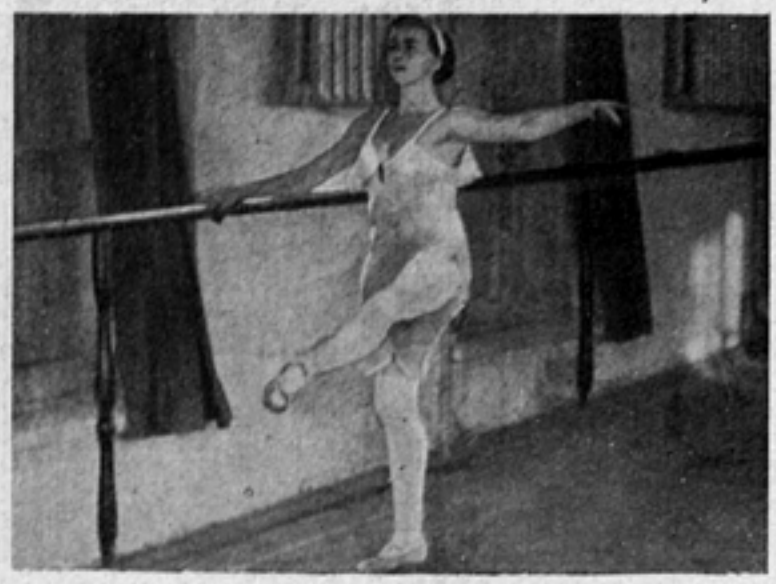
Со всех концов страны сюда приходит
И у дверей шумит поток людской,
И с этих окон долго глаз не сводит,
Как бы касаясь вечности рукой.
Как будто в очаге не угасает
То пламя, что в душе вождя горит,
Что целый мир сегодня потрясает
И всем народам хартию дарит.



24 августа в Гори, к домику, где родился Иосиф Виссарионович Сталин, пришли пионеры. Они слушают рассказ о юношеских годах товарища Сталина.

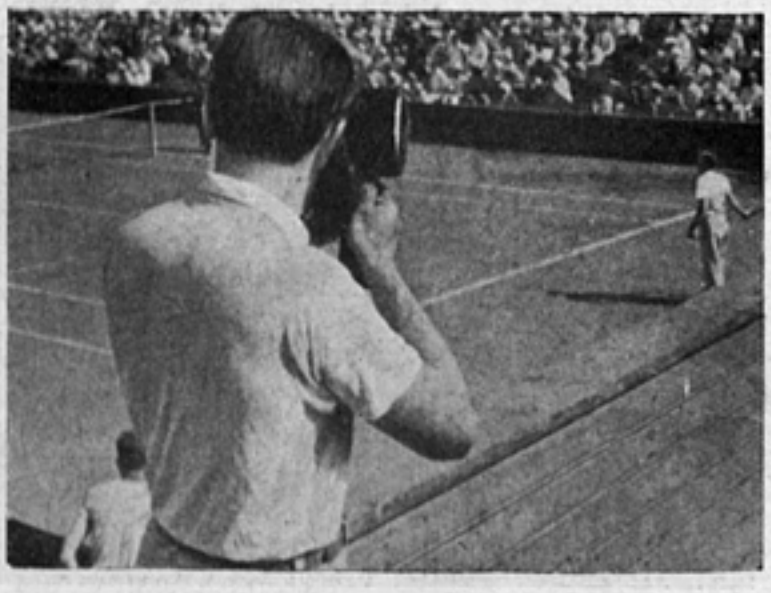
Комбайнер т. Деев только что закончил уборку последней полосы на полях колхоза «Закаленный боец», Свердловской области. Колхозники-односельчане горячо приветствуют комбайнера-стахановца.

Одиннадцать часов сорок пять минут... В непроходимых ущельях Памира кипит работа. Колхозники сооружают горную автомобильную магистраль Сталинабад—Хорог. Народная инициатива творит чудеса! Над бушующим Пянджем, метр за метром отвоевывают советские люди у неприступных гор пространство для культурной дороги.



Нелегок трудовой день солистки балета. Долгие часы проводит у своего балетного станка народная артистка РСФСР Галина Сергеевна Уланова. 24 августа открывается ленинградский театральный сезон. Вечером Уланова выступит в спектакле «Ромео и Джульетта».

Семену Бойченко нужно тренироваться каждый день, много работать, чтобы никому не уступить звания чемпиона мира по плаванию. Своим знаменитым стилем «баттерфляй» Бойченко проплывает 100 метров за 1 минуту 6,8 секунды.



Кинооператор М. Ошурков снимал 24 августа теннисный матч. Разыгрывалось звание чемпиона страны. В этом решающем матче львовский теннисист Хебда победил бывшего чемпиона Новикова и стал чемпионом СССР.

Паша Ангелина, Валентина Хетагурова и Татьяна Федорова 24 августа отдыхают в Сочи. У них последние дни каникул. Через неделю они вернутся в Промакадемию, в Москву.

узнала это слово, и оленеводов-кочевников в якутской тайге.

Но люди различны и в силу особенностей своего характера и в силу различия этой самой общественной функции. Авторы фильма День нового мира поняли и почувствовали указанные связи и различия. В них, а не в монтажных сопоставлениях и аналогиях (которых в картине вовсе нет) и не в формальном приеме передачи явлений в их временной последовательности по часам, заложена композиционная структура фильма.

Между образом таллинской работницы и кадрами, показывающими беседу пропагандиста с оленеводами-кочевниками, нет монтажной связи. Но есть зато связь сюжетная, тематическая, идейная.

Так в фильме возникает сюжет, точнее множество сюжетов, раскрывающих его тему. Этот сюжет есть в истории младшего командира, приезжающего в Москву за получением звезды Героя Советского Союза и ордена и сразу же уезжающего в свою часть. Есть сюжет в изображении курортников, улетающих в Кисловодск и в тот же день отдыхающих в благоустроенных санаториях.

Многочисленные и естественно несложные сюжеты фильма строятся поразному. Вот гуцульская свадьба. Весело гуляет все село на свадьбе, а священник не может дождаться прихода новобрачных в церковь. Это самостоятельная новелла, законченная и ироническая.

Вот переезд рабочего с семьей в четырнадцать человек в квартиру его бывшего хозяина. Это уже очерк, также законченный и хорошо увиденный.

Перечислять все сюжеты фильма нет ни нужды, ни возможности. Это сведется к пересказу большей части содержания Дня нового мира. Мы приводили их для того, чтобы показать, что материал фильма строго организован, что фильм рассказывает о человеческих судьбах и через них показывает жизнь страны.

◇

Создатели картины День нового мира не подглядывали жизнь и не бесстрастно фиксировали ее объективом киноаппарата, чтобы потом передать увиденное, объединив его внешним формальным приемом изложения. Они изучали жизнь. И изучив ее, они подобрали примеры, правдиво и точно воплощающие ее в тенденциях ее развития, в ее характерных событиях и проявлениях. Поэтому нет

принципиального отличия их работы от работы мастеров художественного фильма. Разумеется, в их произведении нет никакого вымысла и нет домысла. Все рассказанное имеет ценность документа. И только это отличает День нового мира от художественных игровых картин.

Таков был принцип создания фильма. Он обусловил изображение пейзажей, машин, архитектурных ансамблей. Все показано через человека и как предмет его деятельности.

Дальневосточные сопки показаны для того, чтобы зрители увидели героизм геологов и химиков, изучающих действующие вулканы и ищущих нужное родине сырье.

Длинные ряды машин—красивы не они, а ловкость движений стахановки, отлично управляющейся с трудной работой.

Вещи, мир природы. в фильме даны не как «эстетический» материал, а как средство деятельности и продукт деятельности человека.

Так в фильме вырастает его главная объединяющая все его содержание тема социалистического труда — свободного, красивого, сознательного и упорного, ибо направлен он не на обогащение одних людей за счет других, а на общее благо страны социализма. И тема эта получает великолепное выражение во всем том, что увидели кинооператоры от того момента, когда солнце взошло над Владивостоком, до момента, когда оно опустилось за Дунаем.

Труд. Труд бойца, стоящего на страже наших границ, труд ученого, ищущего в недрах земли новые материалы для социалистической индустрии, труд рабочего и колхозника, создающих новые материальные ценности, труд мастеров искусств, упорно работающих, чтобы доставить трудящимся художественное наслаждение, труд врача, оберегающего человеческое здоровье и жизнь. И надо всем этим, объединяя все это воедино и направляя все к единой цели, — огромный творческий труд руководителей партии и правительства.

«Человек, через которого раскрывается новый мир», — так сказал о Сталине Барбюсс. Под руководством Сталина создают советские люди новый мир. И показывая трудовой день этого нового мира, многогранную жизнь и деятельность советских людей, авторы фильма тем самым воплощают образ лучшего его творца.

24 августа грузинское село Доэси праздновало свадьбу своего земляка. Герой Советского Союза Илья Георгиевич Хмаладзе в этот день женился на Гоарик Оганесян. Они познакомились в ленинградском военном госпитале в дни боев с белофиннами — раненый герой и медицинская сестра.

В Петропавловске на Камчатке снизился самолет. Из Корякского национального округа специальным рейсом доставили колхозницу села Ивашки—Ираиду Бульбу. У нее ожидаются тяжелые роды. Пилот спас две человеческих жизни. Теперь они будут жить — молодая мать и ее будущий ребенок.

Минуту тому назад в Советском Союзе было 193 миллиона населения. И еще один гражданин появился на свет—Петр Пантелеевич — сын Тамары Александровны Матвеевой и Пантелея Васильевича, слесаря Московского станкозавода. Каждый день население нашей страны увеличивается на восемь тысяч человек. В год на три миллиона!

В Москву!
Среди пассажиров Тихоокеанского экспресса находится пограничник, участник хасанских боев товарищ Мокшанцев. В Москве он будет учиться на курсах командиров.

Таллин. Чрезвычайная сессия народного парламента. Избранники освобожденного народа Эстонии 24 августа торжественно принимают Великую Сталинскую Конституцию.

Крестьяне села Раранча в Северной Буковине вечером 24 августа пришли на свадьбу Ивана Бойко и Марии Василенчук. Это первая на освобожденной земле свадьба без попа — по советским законам.

Так жили... В этой лачуге на окраине Черновиц ютилась до прихода Красной Армии семья столяра Шварца. Семья из четырнадцати человек!

24 августа семью столяра Шварца переселили в квартиру бывшего хозяина мебельной фабрики, той самой, где Шварц делает стулья.

Мы уже указывали на коренное различие фильма День нового мира и аналогичных картин немого кино. В этом различии — причина успеха. Создателей нового фильма интересовал прежде всего человек, строитель социализма в его повседневной деятельности. И этим обусловлены значимость и содержательность картины дня нового мира, переданной в фильме.

Превосходные качества передовых советских журналистов—наблюдательность, умение подметить и передать черты нового — проявили сценаристы, режиссеры и операторы, добившись особенного успеха в синхронных кадрах фильма. И все же мы должны предъявить им некоторый счет.

Правильно найдя принцип построения картины, единственный принцип, позволяющий верно и глубоко развить избранную тему, они провели его не совсем последовательно. Бессмысленен и безвкусен наплыв с пары, танцующей в балете «Ромео и Джульетта», на скульптуру Мухиной «Рабочий и колхозница», установленную перед входом на Сельскохозяйственную выставку. Здесь не смысловой, а внешний переход, формальный трюк, лишенный какого-либо содержания.

Не совсем ровна картина по изобразительному построению: наряду с хорошими, содержательно построенными кадрами, встречаются сладенькие, ничего не говорящие, пейзажики.

Непонятно, зачем серией кадров показаны пустые вестибюли метро. Подземные дворцы создавались для людей и их следовало показать наполненными пассажирами. В фильме они кажутся безжизненными архитектурными макетами. Наконец, неровен ритм картины, несколько затянутый в самом начале.

Все это мелочи, которые никак не мешают нашему восприятию картины и не меняют нашего к ней отношения. Но следовало бы добиваться того, чтобы в картине не было и таких мелких недостатков.

Хорошему фильму День нового мира нехватает стройности, которая отличает такую, например, картину как На Дунае. Разумеется добиться композиционной стройности этого фильма было особенно трудно, ибо он чрезвычайно широк и разнообразен по материалу и сила его и значение состоит именно в этом. Но кое-что можно было бы сделать. Операторская изобразительная трактовка смежных кусков картины часто слишком резко не совпадает. Неровен

ритм картины — и внутрикадровый и монтажный. Фильму нехватает музыкальности построения.

◇

Фильм День нового мира является документом, поучительным для нас и драгоценным для историков, которые будут изучать по нему труд и быт людей страны социализма. Неправильно было бы отказаться от продолжения этого хорошего опыта. Если снимать подобные картины каждый год или два, останавливаясь на тех же объектах, как ярко и наглядно можно было бы показать рост и успехи нашей родины, образ которой в фильме День нового мира воссоздан средствами кинорепортажа.

Ряд новых фильмов, выпущенных за последний год Союзкинохроникой, показывает, что мастера нашей документальной кинематографии сделали большие успехи. В работах наших кинорепортеров, киноочеркистов и кинопублицистов появились новые особенности. Зоркость, наблюдательность, умение передать типическое через частное, через индивидуальное, умение не только документировать события эпохи, но и образно воплощать их — вот главные из этих особенностей. Документальное кино успешно использует опыт художественной кинематографии. С искусственным противопоставлением хроники художественным фильмам покончено и, надо надеяться, — навсегда.

Это не значит, конечно, что наша документальная кинематография утрачивает в какой-то мере свойственные ей специфические черты. Она, естественно, отказывается от вымысла, она полностью посвящает себя воплощению реально происходивших событий. Но она отказывается и от простой фиксации явлений и выявления их смысла с помощью титров или дикторского текста. Она стремится так воплотить факты нашей действительности, чтобы смысл их был передан самим характером их кинематографического изложения.

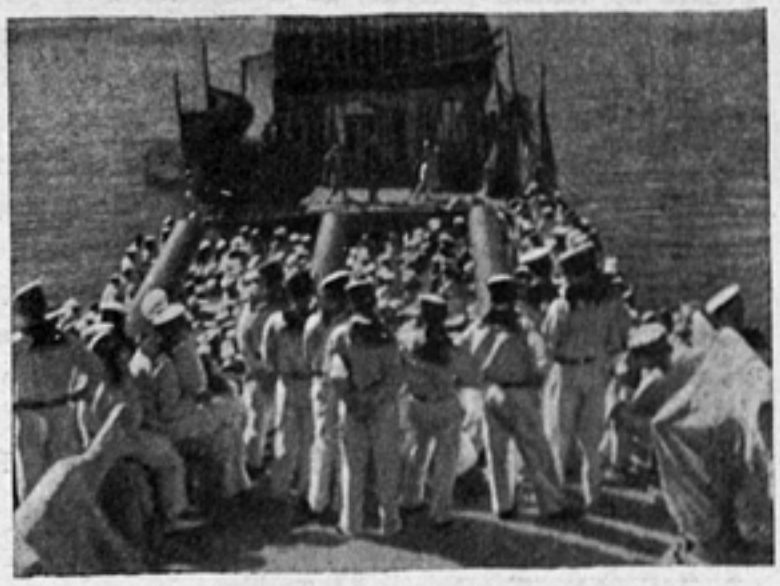
◇

Такие фильмы, как Седовцы, На Дунае и День нового мира выражают новую творческую линию в развитии хроники и документального кино.

Мастера кинохроники находятся на правильном пути. И это обещает нам новый подъем советской документальной кинематографии.

Хабаровск. На улицах города—разгар делового дня.

Москва. Красная площадь. Кремль. Отсюда, с кремлевского холма, облетает сталинская мысль великую нашу страну и всюду претворяется в дело. Кремль — мысль и сердце страны, мысль и сердце советского народа.



На линкор Черноморского флота «Парижская коммуна» 24 августа приехали шефы—артисты театра им. Вл. Немировича-Данченко. Балет «Соперницы» проходит с большим успехом. На импровизированной сцене под дулами тяжелых орудий артисты чувствуют себя особенно непринужденно.

Солнце в этот день зашло на Дунае в 19 часов 16 минут. Сегодня суббота, канун выходного дня. Советская страна отдыхает. А на Дальнем Востоке снова восходит солнце. Над Советской страной занимается новый день, — день борьбы, труда и побед, радости и счастья.

Большие чувства маленьких героев

СЦЕНАРИЙ „ТИМУР И ЕГО КОМАНДА"

И. Маневич

Нужны ли юношеские и детские фильмы, а следовательно, и сценарии? Интересно ли то, что написано для взрослых, для детей — и наоборот? Это — старый спор. Классификаторы иногда становятся втупик, решая вопрос — к какому жанру отнести то или иное произведение. Это чувствуется особенно остро, когда речь идет о кинематографических произведениях. Видимо, так же обстоит дело и с детскими сценариями. Что назвать детскими сценариями, а следовательно, и фильмами? По-видимому, решение вопроса, в первую очередь, зависит от художественной ценности произведения. Интересный сценарий, написанный правдиво и увлекательно, будет волновать не только ребенка, но и взрослого.

К произведениям такого рода принадлежит сценарий Тимур и его команда А. Гайдара.

Автор его умеет не только хорошо видеть жизнь, но и увлекательно рассказать о ней. Принято считать, что Гайдар — детский писатель. К счастью, в его творчестве отсутствуют те фальшивые ноты, которые иногда принимают за специфические свойства детской литературы: подыгрывание под мнимые запросы детей, поглаживание по головке, сюсюкание. Его образы волнуют воображение детей, заставляют их мечтать.

Всеми этим свойствами отличается сценарий Тимур и его команда. В нем сочетаются глубокая серьезность темы, увлекательная форма изложения.

Взрослые подозревают Тимура и его друзей в хулиганстве, относятся к ним настороженно. На этом построено большинство сюжетных ситуаций этой, с первого взгляда лишенной драматичности, вещи.

При первом знакомстве с произведением кажется, что прием, на котором построен сюжет, чрезвычайно прост и даже примитивен. Команда Тимура борется с командой другого мальчика, Квакина — специалиста по обрыванию яблок в чужих садах. Действительно, это как будто занимает в сценарии довольно много места. Тимур ведет борьбу с квакинскими ребятами, ловит их и мешает им обрывать фруктовые сады. Однако борьба с ребятами из квакинской «шайки» только одно из звеньев в этой вещи, одна из интересных ее перипетий. Хорошо, что автор не пошел по этому пути. Это был бы тот мелкий, ложный, надуманный конфликт, сохраняющий в себе лишь черты внешней занимательности, который, к сожалению, ложится еще в основу некоторых произведений. Прекрасная, волнующая тема часто не находит достойной драматической формы, а потому теряет интерес и значительность. В сценарии Тимур и его команда интересно то, что гуманистическая тема о любви пионеров к Красной Армии освобождена от традиционных представлений, раскрыта драматично и свежо.

Что же движет сюжет? Что привлекает нас в драматическом построении и заставляет задуматься над ним? Это необычайно гармоническое сочетание содержания и формы, умение найти верный, осложненный сюжетный ход, прекрасно передающий идею вещи. Действие сценария развертывается так, что от эпизода к эпизоду нарастает интерес к происходящим событиям, причем автор все время поддерживает его, умело оставляя в каждом эпизоде неразрешенный для зрителя вопрос.

Познакомив нас с героями, автор не рассказывает нам о сущности их поступков. Приехав на дачу, Ольга обнаруживает, что в разрушенном сарае ее дачи кто-то находится. Что это за ребята и что делают они в сарае — это остается непонятным.

В следующем эпизоде Женя, героиня сценария, случайно попадает в чужую квартиру. И снова несколько загадок: кто владелец комнаты, почему здесь револьвер, куда делась собака, а самое главное — кто такой Тимур? Женя считает, что пропал ключ от квартиры и вдруг находит его в кармане своего халатика; происходит и ряд других загадочных событий. Только когда Тимур рассказывает Жене о том, чем заняты ребята, и объясняет, почему на некоторых домах нарисованы красные звездочки: «Это значит, что из этого дома человек ушел в Красную Армию и с этих пор его родные находятся под нашей охраной и защитой», нам становятся ясными все предыдущие события.

Теперь как будто понятно, для чего организована команда Тимура. Но другие герои этого еще не знают. И вот зритель с увлечением следит за тем, как рождаются новые тайны для Ольги, для дедушки Колокольчикова и дяди Тимура, инженера Георгия Гараева. И постепенно, к концу фильма, по мере того как для них становится понятным, что́ происходит с героями, драматическое напряжение снижается.

Дедушка Колокольчикова жалуется на Тимура. Но едва Тимур рассказывает ему причины своих поступков, дедушка становится на сторону Тимура и сочувствует действиям команды. То же происходит и с Ольгой, когда Тимур привозит Женю в Москву.

Этот прием Гайдар мастерски проводит до самого конца.

В финале сценария автор еще раз в новом драматическом повороте раскрывает идею вещи.

«— Ну, вот, — говорит Тимур после проводов дяди, — я и один остался. Скоро приедет мама.

— А я, — говорит Женя, — а мы? А это? — и она показывает на звездочку на груди Тимура.

— Ничего, — точно отряхиваясь от раздумья, говорит Ольга, — ты о людях всегда думал, и люди не забудут тебя».

Эта концовка развязывает драматический узел и освещает всю вещь новым светом.

Очень тонко и остро построена в сценарии фабула. Автор умеет хорошо разработать перипетии внутри эпизода. В каждом эпизоде имеется свой небольшой сюжет. В комнату Жени подброшена телеграмма, из которой она должна узнать о приезде отца. Девочка, с нетерпением ожидавшая этого момента, войдя в комнату, не замечает лежащей на окне телеграммы, раздевается и ложится спать. И только через несколько напряженных мгновений в комнате вновь зажигается свет, Женя идет к буфету, чтобы намазать вареньем хлеб, и замечает телеграмму.

Характер Тимура раскрыт в ряде поступков, которые показывают ум, волю и настойчивость мальчика. Характер Тимура непохож на те характеры ребят, которые переданы в большинстве наших детских сценариев. В них, как правило, герой, склонный к романтическим мечтаниям, к смелым поступкам, обязательно совершал какой-нибудь ложный шаг, после чего перевоспитывался. По существу, это связывало инициативу и проповедывало убогую, мешающую закалять детский характер мораль. В образе Тимура воля и смелость сочетаются с дисциплиной. Тимур ничем не похож на слащавых юношей из таких фильмов, как Приятели и Семнадцатилетние. Его образ неизмеримо более правдив и убедителен. Тимур не боится взять мотоцикл своего дяди и отвезти на нем Женю, когда это необходимо.

Воспитательное значение сценария несомненно, несмотря на то, что Тимур как будто проявляет непозволительное своеволие и инициативу. Команда Тимура совершает свои дела потихоньку от взрослых. Но вместе с тем в в этих ребятах так глубоко заложены хорошие принципы честных советских ребят-пионеров, что не остается сомнения: они делают доброе и нужное дело.

Обрисовка других характеров в сценарии, так же как и образ Тимура, не банальна. Если образ Гейки как бы повторяет характер Тимура (это его правая рука), то Коля Колокольчиков и Сима Симаков имеют свои отличительные черты, чрезвычайно правдивые и верные. Коля Колокольчиков, склонный к некоторому резонерству, так же как и Тимур, весь отдается замечательной игре.

Очень тепло и правдиво передана в сценарии дружба двух сестер Ольги и Жени, прикрытая внешними препирательствами и придирками друг к другу. В их укорах чувствуется больше внимательности и настоящей заботы, чем в слащавых объяснениях в любви, часто заполняющих наши сценарии. Правдиво переданы отношения между взрослыми и детьми.

Дедушка и Коля Колокольчиков, Георгий Гараев и его племянник, Оля и Женя,—все эти три пары отличны друг от друга, каждая семья живет по-своему, но их всегда объединяет одно общее: все они советские люди, преданные своей родине, любящие и уважающие друг друга.

«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»
Сценарий А. Гайдара. Режиссер А. Разумный. Оператор П. Ермолов. Союздетфильм

В команде Тимура господствует железная дисциплина и ребята безоговорочно подчиняются ей.

Однако это несколько обедняет возможности, которые лежали в этой теме. Чересчур уже точно и организованно действуют ребята. На протяжении всего сценария они не совершают ни одного промаха.

Но если линия команды Тимура и все, что связано с ней, нова и свежа, то, к сожалению, этого нельзя сказать о поведении взрослых. Взаимоотношения Ольги и Жени сами по себе представляют интерес (как линия дедушки и Коли), но образ дяди Тимура неубедителен. Вся история с переодеванием и с таинственностью, уместная для детей, становится смешной и неправдоподобной, когда она переносится на взрослых.

В целом Тимур и его команда бесспорно является большим и новым словом в советской кинодраматургии. Он как бы еще раз снимает ненужные разговоры о специфике и показывает, что волнующая тема, облеченная в художественную форму, всегда найдет себе путь к сердцу и воображению ребенка и взрослого.

В сценарии А. Гайдара сохранено главное для детских произведений — оставлен простор для воображения, для желания подражать героям. И уже сейчас дети играют в знакомого им по повести Тимура. Большая радость ждет юного зрителя, когда он встретится с Тимуром на экране.

Тимур и его команда

Сценарий Арк. Гайдара в режиссерской разработке А. Разумного

Основные действующие лица:

Ольга — 19–20 лет, студентка.
Женя — 13 лет, ее сестра.
Отец — командир бронепоезда.
Тимур — 14 лет.
Георгий Гараев — его дядя, 30 лет, инженер.
Коля Колокольчиков — лет 12—13.
Гейка — помощник Тимура, крепкий малоразговорчивый мальчуган, лет 14, на лице шрам.
Сима Симаков — 13 лет, проворный и стремительный.
Мишка Квакин — гроза фруктовых садов.
Таня Кудряшова — подруга Жени, невысокая смуглая, подвижная, хорошо плавает.
Дедушка Коли — 55 лет.
Молочница — юркая, говорливая старуха.
Красивая женщина с утомленным лицом и ее трехлетняя дочка.
Девчонка с козой.
Злая бабка девчонки.
Старик — возле поленницы дров и его четырехлетний внук.
Ребята из команды Тимура.
Ребята из шайки Квакина.

Город. Комната Александрова. Над письменным столом висит портрет полковника Александрова. Его дочь Ольга укладывает вещи в чемодан, младшая сестра Женя подметает комнату. Волосы ее лихо подвязаны косынкой. Котенок играет половой щеткой. Оля, стоя, пишет текст телеграммы и говорит:

— Женя, подойди сюда.

Женя возится с котенком и не двигается с места. К ней подходит Ольга.

— Окончишь уборку, запри квартиру. Отправь папе телеграмму. Садись на поезд и сегодня же приезжай на дачу. Наш адрес: Тургеневская, 16. Понятно?

Женя (нараспев немного насмешливо):

— Понятно. Понятно. Понятно.

Женя наклонилась и подняла котенка.

— Женя, ты меня слышишь?

— Ну да. Тургеневская, 16.

Ольга (настороженно):

— Ты должна меня слушаться. Я твоя сестра.

— ...И я твоя тоже.

— Да, но я старше (показывает головой на портрет) и папа велел.

— Ах, папа... папа... Ну... уж раз папа... (Быстро чмокает Ольгу.) Ладно. Все сделаю.

Сует ей котенка и букет цветов. Ольга уходит. Женя начинает уборку комнаты, напевая:

«Летчики-пилоты. Бомбы, пулеметы...»

На полуторатонке, удобно усевшись в кресло, среди вещей сидит Ольга. Ветер треплет ее шарф. На коленях у нее сидит котенок, в руках небольшой букетик цветов. Машину качает. Мелькают деревья, поля. Повернула голову вправо и видит, как по соседнему шоссе движется длинная автоколонна Красной Армии. У перекрестка полуторатонка с Ольгой въехала на шоссе. Машины идут почти рядом. Сосредоточенные лица красноармейцев, одетых в походную форму. Нагоняет полуторатонку мотоцикл. Мотоциклист в светлой рубашке — Георгий. Полуторатонку медленно обгоняют военные машины. Одна идет почти рядом. Приветливо улыбнулась Ольга и вдруг с силой бросила свой букет в соседнюю машину. Улыбнулся, поймав букет, один из красноармейцев. Сунул руку в карман шинели. Уходит, вырываясь вперед, машина с красноармейцем, но хоп... и прямо, как мяч, в руку Ольги влипло большое яблоко. Тормозит у поворота полуторатонка, пропуская колонну.

Столб. Доска с надписью: «Дачный поселок Михайлово». Мотоциклист тормозит и останавливается возле полуторатонки. Проходит колонна. Сосредоточенные лица красноармейцев. Ольга встала и смотрит на них. Смотрит снизу вверх на Ольгу мотоциклист.

Дача Александрова. Калитка дачи крест накрест забита доской. Сзади сад. Тихо. В саду ветхий двухэтажный сарай, на крыше сарая — небольшой флаг. К закрытой двери чердака приставлена лестница. С чердака через дыры крыши тянутся толстые, тонкие провода, бечевки, исчезающие в зелени деревьев. К заколоченной калитке подъезжает полуторатонка. Из кабины выскакивает шофер, открывает борт. Его помощник сильным рывком срывает доску...

Услышав шум мотора и треск доски, из черного квадрата двери чердака выглянул Тимур. Лицо его озадачено, почти испуганно. Он скрывается в черном пролете, откуда тотчас же выглядывают пять озабоченных голов (Коля, Гейка, Сима и другие).

Ольга, шофер и его помощник несут во двор вещи.

Изнутри быстро захлопывается дверь чердака.

Двор дачи Александрова. Входит в дом пожилая женщина (молочница), в руках у нее ведро и веник... Идет, осматриваясь, по двору Ольга... Вдруг лицо ее становится внимательным. Она видит, как на крыше сарая быстро опускается и исчезает флаг. Заинтересованная Ольга идет между кустами к сараю и не видит, как Гейка, Симаков и Колька пытаются втащить лестницу наверх; им тяжело. Тогда Гейка с силой толкает лестницу. Летит, ломая ветви, лестница, поспешно закрывается дверь. Выглянула из-за кустов Ольга. Она смотрит на дверь чердака. Недоуменно пожимает плечами. На веранде молочница протирает стекла и не отрываясь от работы:

— Ребята по садам балуют. (Горестно.) Хулиганы. (Оборачиваясь к Ольге.) Я, дорогая, вчера сына в Красную Армию служить проводила. Ночью проснулась —

слышу шум. Слышу по двору кто-то шныряет, шмыгает. Ну, думаю, беда. Заступиться некому. А много ли мне, старой, надо? Кирпичом по голове стукни, вот я и готова.

Ольга (обеспокоенно):

— И что-нибудь сломали, украли?

Молочница (принимаясь за работу):

— Нет, дорогая, бог миловал. Пошмыгали, пошмыгали и ушли. Кадка у меня для воды. Дубовая. Так ее шагов на двадцать ближе к огороду подкатили. А что был за народ?.. Что за люди?.. Дело темное.

Настороженное лицо Ольги.

Во дворе ребята один за другим выбираются с чердака в чужой сад. Тимур, спрыгнув на землю, огляделся по сторонам:

— Слушайте. Теперь расходитесь по домам. И сюда (показывая вверх на провода) без моего сигнала, чтобы никто ни ногой.

Вечер. К перрону подходит дачный поезд. Останавливается. Сходят пассажиры, среди них Женя. Мимо нее проходит пожилой человек — доктор Колокольчиков с множеством покупок. Женя обращается к нему:

— Скажите, пожалуйста, как пройти на Тургеневскую улицу...

Доктор неторопливо показывает ей рукой:

— Прямо, потом направо, до опушки, потом направо до...

Женя быстро и легкомысленно повторяет его слова и кивнув головой «Спасибо» быстро идет.

В парке вечером, срывая на ходу цветы, идет Женя. Вышла на опушку, остановилась и не очень уверенно повторяет жест доктора. Свернула направо.

Женя идет по пустой, тихой улице. Остановилась, озирается. Она, повидимому, заблудилась. Едет на велосипеде мальчик. Женя спросила:

— Скажите, пожалуйста, как пройти на Тургеневскую улицу...

Зазвенел звонком, промчавшись мимо, мальчишка. Женя скорчила презрительную гримасу и резким движением открывает калитку.

Женя подходит к крылечку дачи Тимура. Поднялась по ступенькам. Дверь полуоткрыта. Не дотрагиваясь до двери, Женя громко, подчеркнуто вежливо, спрашивает:

— Скажите, пожалуйста, как мне пройти на Тургеневскую, 16?

Ответа нет. Женя открывает дверь и входит в комнату. Никого нет. Женя заглядывает в другую — тоже никого нет. Тогда смущенная, на цыпочках, она поворачивается и хочет уйти, но из-за дивана выходит большая сильная собака и решительно укладывается у двери поперек жениного пути. Женя смущена. Она робко движется к порогу. Собака искоса поглядывает на Женю и рычит. Женя остановилась и пробует ее усовестить:

— Ты глупая... я не вор... (Она растопыривает пальцы, выворачивает карманы.) Я ничего не взяла. Это ключ. Это... Это... телеграмма папе. Я забыла ее отправить. Мой папа командир. Понятно?

Женя отступает к открытому окну, но едва она дотрагивается до подоконника, как собака с грозным рычанием вскочила на четыре лапы. Женя отступает, собака рычит, двигаясь на нее. В страхе Женя прыгает на диван и подбирает ноги. (На стене портрет Георгия на мотоцикле.) Женя говорит, чуть не плача:

— Очень странно. Ты лови разбойников и шпионов. А я... человек. (Показывая собаке язык.) Дура!

Собака равнодушно укладывается на прежнее место и не спускает глаз с Жени.

На даче Александрова. Ночь. Луна. Ольга сидит на ступеньке дачи и играет на аккордеоне. Перестала играть, смотрит на часы. Недовольна. Снова начинает играть и негромко поет:

«Ах, если б только раз
Мне вас еще увидеть.
Ах, если б только.
Раз... и два... и три.
А вы и не поймете,
На быстром самолете,
Как вас я ожидала до утренней зари.
Да!
Летчики-пилоты.
Бомбы, пулеметы.
Вот и улетели
В дальний путь.
Вы когда вернетесь?
Я не знаю скоро ль,
Только возвращайтесь
Хоть когда-нибудь».

Подошедший Георгий останавливается за кустом и внимательно слушает пение Ольги. Ольга подозрительно смотрит в сторону куста и, оборвав песенку, неожиданно-просто спрашивает:

— Послушайте. Зачем вы прячетесь? И что вам здесь надо?

Хрустнули ветви, из-за кустов выходит Георгий:

— Простите, я сам немного артист. Я просто стоял и слушал.

— Да, но вы могли бы слушать с улицы. Вы же для чего-то перелезли через забор.

Георгий обижен:

— Я... через забор... Нет... там в углу выломаны доски и я проник через это отверстие с улицы...

— Понятно. Вот калитка. И проникните, пожалуйста, через нее обратно на улицу.

Георгий послушен. Он вежливо поклонился, вышел и закрыл за собой калитку. Ольга быстро подходит к забору:

— Постойте. Вы здешний?

Георгий у забора, утвердительно кивнул головой.

— Вы кто? Артист?

— Нет. Я инженер. Но в свободное время я играю на заводской сцене.

— Проводите меня до вокзала. Я ожидаю сестру. (Пауза.) Поймите. Я ничего не боюсь. Я просто не знаю здешних улиц. Понятно?

Георгий делает движение, чтобы войти во двор.

— Подождите. Куда вы идете? Вы можете подождать меня за забором.

Дача Тимура. Звон гитары. Взрыв хохота, тихо. Серебрится свет луны. По улицам гуляет молодежь. Комната Тимура освещена лунным светом. Свернувшись комочком, крепко спит на диване Женя. Лежит на полу собака. Она поднимает голову. Кто-то вошел, но кто — не видно. Проходит по комнате Тимур (он рисуется почти силуэтом). В руках у него тонкое одеяло. Тимур подходит к дивану, накрывает Женю одеялом, замечает на столе телеграмму, читает и, взяв ее, уходит.

Вокзал. Лунная ночь. На платформе Георгий и Ольга. Ольга всматривается в пассажиров, сошедших с поезда. Отходит поезд. Уходят с платформы люди. На платформе кроме Ольги и Георгия остались только два парня подозрительного вида.

Ольга (взволнованно):

— Но это же из города последний поезд, господи... С этой девчонкой хлебнешь горя. Ну если бы мне было не девятнадцать, а лет сорок или хотя бы тридцать, а то она меня совсем не слушается.

Георгий:

— Сорок не надо, — девятнадцать лучше. Да вы не беспокойтесь. Она приедет рано утром.

— Да, но я приказала... А ей папа велел. Хорошо, когда у вас нет такого брата.

Георгий (закуривая, иронически):

— Угу. Зато у меня есть племянник, который стоит дюжины братьев.

В это время к Георгию подходит один из парнишек — Квакин и молча тянет к зажженной спичке папиросу. Георгий освещает лицо его спичкой и говорит:

— Молодой человек, ваше приятное лицо опухло и, счевидно, папиросы вам идут не в пользу.

Он берет Ольгу за руку и отводит ее. Опешившее лицо Квакина. Подходит приятель и, кивая головой в сторону Георгия, спрашивает:

— Это что за пропагандист? Здешний?

Квакин:

— Здешний. Я его мальчишку знаю. У них своя компания.

Дача Александрова. Лунная ночь. У калитки Георгий прощается с Ольгой. Георгий затворяет калитку, идет и хорошим голосом напевает:

«Ах, если б только раз
Мне вас еще увидеть.
Ах, если б только...»

В это время чей-то верный, но подвыпивший бас подхватывает:

«Ах, если б только...
Раз и два... и три...»

Звон гитары. Взрыв хохота. Тихо.

Солнечное утро. Комната Тимура. Проснулась Женя. Недоуменно оглядывается. Смотрит на укрывающее ее одеяло. Сдергивает его. Собаки нет. Вскочила, огляделась — пусто, тихо. Замечает на столе лист бумаги. Читает:

«Девочка, если уйдешь рано, захлопни крепче дверь. Тимур».

Берет свои вещи (ключ, квитанция). Женя удивлена, рассматривает вещи, разложенные на столе, — шашку, револьвер. Вынула из ножен шашку и делает перед зеркалом несколько воинственных движений. Оставила шашку, подняла револьвер, целится в зеркало. Женя нажимает курок, курок щелкнул раз. Целится, снова щелкнула — два. Дым, грохот. Падает зеркало, пепельница. В страхе Женя выбегает из комнаты. Женя выбежала на крыльцо, захлопнула дверь, бежит к калитке. В комнате еще дымно, Тимур с револьвером в руке, возле него большая собака. На столе поваленное зеркало. Отбитая ручка опрокинутой пепельницы. Рядом — забытые Женей вещи (ключ, квитанция). Тимур замечает ключ и квитанцию. Босиком, в майке-безрукавке, быстро входит Георгий. Увидав Тимура с револьвером и беспорядок на столе, он громко и резко спрашивает:

— Это что же ты, негодный человек, делаешь?

Тимур колеблется и молчит.

— А если бы револьвер был заряжен не холостым, а боевым патроном? Кто разрешил тебе брать оружие?

Рука Тимура незаметно сует в карман ключ и квитанцию. Тимур поднимает голову и говорит, глядя прямо в лицо Георгию:

— Дядя, извините... Это я сделал нечаянно.

Дача доктора. Утро. Дощечка с надписью: «Доктор Ф. Г. Колокольчиков» прибита у калитки. Через низкую изгородь видно, как доктор поливает из лейки грядки. К изгороди подходит Женя и тихим голоском спрашивает:

— Скажите, пожалуйста, как пройти на Тургеневскую?..

Доктор оборачивается. Смущенное лицо Жени. Удивленное лицо доктора. Он ставит лейку на землю и смотрит на смущенное лицо Жени (пауза):

— Поверни сюда за угол и первая улица направо...

Женя, поблагодарив, уходит. Доктор смотрит ей вслед и начинает работать на грядках.

Дача Александрова. Женя подходит к террасе, остановилась и робко стучит в дверь. На лице ее скорбная гримаса, она шевелит губами, придумывая оправдания. Стучит еще. Дверь раскрывается. Перед нею стоит Ольга.

Женя:

— Оля, ты на меня ругаться не будешь?

Оля (коротко):

— Буду.

Женя, вздыхая, проходит за Ольгой вглубь террасы:

— Ну, ругайся. Такое, видишь ли, странное приключение... (Пауза.)

Женя, стараясь разжалобить Ольгу:

— Оля, когда ты на меня кричишь, у меня сердце выпрыгивает и как-то так... (Показывая пальцами.) Да. Ну, что ж... Ругайся.

— Женька, не дури, говори, что случилось...

Женя, собравшись с духом, быстро выпаливает:

— Телеграмму папе я не отправила. Ключ от комнаты потеряла...

Оля:

— Женя, не говори глупостей. Давай ключ и квитанцию.

Женя под ее взглядом, как бы желая показать, что она говорит правду, пожав плечами, быстро выворачивает карманы халатика. Из кармана выпал сверток. Женя наклоняется, берет сверток, в котором ключ, записка, квитанция. Удивленное лицо Жени.

Ольга:

— Глупые у тебя шутки.

Женя:

— У меня шутки?

Разворачивает записку, читает украдкой:

«Девочка. Дома никого не бойся. От меня никто ничего не узнает. Тимур».

Женя быстро прячет записку, повторяя тихо:

— Тимур.

Быстро меняя тон:

— Я без шуток не могу... Такая уж я веселая... (Подходя к Ольге, вызывающе задорно.) Ну, за что ты на меня сердишься? Я квартиру прибрала. Телеграмму папе отправила — вот квитанция... Я старалась... Я устала. (Жалобно, протяжно.) Я полотенце вчера выстирала...

Ольга (чуть не сквозь слезы):

— Да, но я тебя вчера ждала... ждала и папа велел.

Женя:

— Олечка! Что папа?.. Я тебя и сама люблю. (Бросается к ней на шею.) Хочешь я для тебя с крыши спрыгну?

Ольга (волнуясь и улыбаясь):

— Женя, не дури! Лучше разожги керосинку.

Женя подошла к керосинке, вынула записку, украдкой читает. Трет себе висок, быстро прячет ее в карман:

— Оля! Бог есть?

Оля со стаканом и зубной щеткой, не оборачиваясь:

— Нету.

Женя зажигает керосинку и ставит чайник с водой. Оля чистит зубы и умывается.

Женя:

— А кто есть?

Ольга:

— Отстань! Никого нету.

Женя (после паузы):

— Оля! А кто такой Тимур?

Ольга вынимает зубную щетку изо рта (нехотя):

— Тимур, это один царь такой, злой, хромой, из древней истории (полощет горло).

Женя:

— А если не царь и не злой... тогда кто?

Ольга (сплюнув воду):

— Не знаю. Что ты ко мне пристала? (Мылит руки.) На что тебе этот Тимур сдался? (Мылит лицо.)

Женя:

— А на то, что этого человека я люблю очень.

Ольга повернулась к ней, лицо в мыле, спрашивает с досадой:

— Кого? Что ты бормочешь? Вот погоди... (Женя убегает.) Приедет папа... Он в твоей любви разберется.

Сад Александрова. От чердака во все стороны тянутся провода. На одном — обрывок бумаги и мочальный хвост. Плавно опускается маленький картонный парашютист. Женя ловит парашютиста. Нацелилась из резиновой рогатки. Стреляет. Смотрит вверх. Вдруг лицо ее обеспокоено. Дунул ветер и парашютист исчезает в слуховом окне чердака.

Сарай. Женя подходит к сваленной лестнице, с трудом устанавливает ее к двери чердака, лезет наверх.

Женя открывает дверь чердака и с удивлением смотрит на странную обстановку чердака. Перешагнула порог чердака. С любопытством осматривает Женя чердак, дырявую крышу, откуда свет полосами пробивает темноту. У стены большое, похожее на штурвальное, колесо. На ящике самодельный телефон. На стене скрещенные флаги, план дачного поселка, моток веревок, фонарь и другие предметы. Женя дотронулась до какой-то бечевки — тихонько звякнул звонок. Идет к штурвальному колесу. Берется за штурвальное колесо. Повернула его слегка. Ничего страшного. Женя довольна. Она весело бормочет:

«Что мне бури и туман,
Я отважный капитан.
Раз... два... влево...»

И она круто поворачивает колесо.

Дача доктора. За столом сидит семья доктора Колокольчикова (доктор, женщина, двое малышей и Коля Колокольчиков). Все едят. Вдруг со стороны курятника раздается лязг и звон. Доктор недовольно оборачивается. Кусок застрял у Коли в горле.

Дедушка:

— Это что такое?

Коля, проглотив кусок:

— Ничего... И что ты, дедушка, такой любопытный?

«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»
Сценарий А. Гайдара. Режиссер А. Разумный. Оператор П. Ермолов. Союздетфильм

Лязг и стук повторяются. Коля убегает. Малыши вскакивают. Изумленное лицо доктора.

Курятник. Под крышей подпрыгивает и стукается одна о другую большая связка пустых консервных банок.

Дача. Коля Колокольчиков стремглав несется на улицу.

Дача Гейки. Под навесом подскочило и забрякало худое ведро. Высунулось и тотчас же скрылось взволнованное лицо Гейки.

Окно дачи. Тянется бечевка, выдергивает щепку и сразу затрещал привязанный к окну будильник.

Чердак. Азартно, ничего не подозревая, Женя крутит колесо:

— Стоп! Вперед! Полный вперед!

Колесо крутится влево, обрывая некоторые провода. Оборванные провода падают на ветки и кусты.

По улице скачут и мчатся через заборы мальчики: Коля, Гейка, Симаков и другие.

На чердаке Женя продолжает крутить колесо. Звонок телефона, озадаченная Женя берет трубку:

— Да. Я вас слушаю.

Доносится из трубки раздраженный голос:

— Кто, чорт возьми, подает позывной сигнал, общий? Отвечай же!

Женя смущена и обижена:

— Это не чорт. Это слушаю я — Женя.

Голос из трубки:

— Женя? Какая Женя? Сумасшедшая девочка, что ты делаешь? Беги скорее прочь! Тебя сейчас поколотят.

В сад Александрова перепрыгивают и бегут мальчики. Их много — Гейка, Симаков, Коля и другие. Ребята бросаются к лестнице.

Чердак. Испуганная Женя кидается к выходу... Но навстречу ей выскакивают фигуры Гейки, Симакова, Коли и других ребят. Молча и в страхе Женя пятится назад. Хмуро оглядывая ее, идет к ней Гейка. За ним сомкнутая группа остальных ребят. Женя бормочет, отступая:

— Пустите! Кто вы? Что вам здесь надо?

Гейка:

— А ты кто? И как ты сюда попала?..

Женя подбегает к слуховому окну:

— Уйдите... я прыгну... Я кричать буду!

Вдруг группа расступилась. Входит Тимур:

— Тише все!

Подходит к Жене:

— Тише, Женя. Кричать не надо. Мы с тобой знакомы — я Тимур.

— Ты Тимур? — еще не оправившись от испуга, недоверчиво спрашивает Женя. — Это ты... за меня отправил телеграмму папе? Но что все это значит?

Тимур берет ее за руку:

— А вот, оставайся с нами. Садись, слушай и тогда тебе все будет понятно.

На крыше чердака в слуховом окне устраивается наблюдатель — Сима Симаков. Он наводит бинокль на соседние крыши, улицы.

Чердак. Лучи заходящего солнца, пробиваясь через щели, озаряют рассевшихся на чердаке ребят: на соломе и на полу возле Тимура расположилось их больше десятка. Перед Тимуром на опрокинутом ящике план поселка и клеенчатая тетрадь. Женя сидит близ Тимура на чурбаке и, еще не совсем оправившись от испуга, оглядывает обстановку этого, никому неизвестного, штаба.

Тимур:

— Колокольчиков, завтра на рассвете, пока люди спят, мы с тобой восстановим порванные ею провода.

Гейка:

— Он проспит. Он встает только к обеду.

Коля (поднимаясь с места):

— Клевета! Я встаю вместе с первым лучом солнца

Гейка:

— Я не знаю, какой луч у солнца первый, какой второй, но он проспит обязательно.

Тимур:

— Я разбужу сам. Давайте к делу!

Первый мальчик докладывает:

— В саду дома № 24 неизвестные мальчики ночью обтрясли яблоню.

Тимур (заглядывает на план):

— Дом красноармейца Крюкова. Кто у нас бывший специалист по чужим садам и яблоням?

Второй мальчик:

— Я.

Тимур:

— Кто это мог сделать?

Второй мальчик:

— Ребята из компании Мишки Квакина. Это их работа.

Тимур:

— Опять Квакин! Гейка, у тебя с ним разговор был?

Гейка (хмуро):

— Дал ему два раза по шее.

Тимур:

— А он?

Гейка:

— Ну и он мне тоже по затылку стукнул.

Тимур:

— Эй, у тебя все по шее... да стукнул... Ладно. С Квакиным у нас будет разговор особый. Дальше...

Сима Симаков (быстро, без запинки):

— В доме № 23 по Косому переулку пропала коза. Я иду и вижу старуха девочку колотит. Я кричу: «Тетенька, бить не по закону». Она плюнула, а девочка — бежать. Я ее спрашиваю: «Тебя за что?» Она говорит: «Коза пропала, обгрызла мочалу и провалилась как будто бы ее волки съели».

Тимур:

— Чей дом?

Сима Симаков:

— Дом красноармейца Ковалева. Девчонка его дочь, зовут Нюрка. Колотила ее бабка. Как зовут, не знаю. Коза серая, со спины черная, зовут Манька.

Тимур:

— Козу разыскать. Пойдет команда в четыре человека (указывает) — ты, ты, ты, ты, все.

Гейка (хмуро):

— В доме № 32 девчонка плачет.

Тимур:

— Что же она плачет?

Гейка:

— Спрашивал — не говорит.

Тимур:

— А велика ли девчонка?

Гейка:

— Три года.

Тимур:

— Вот еще беда. Кабы человек, а то три года. Чей дом?

Гейка:

— Дом лейтенанта Павлова. Того, что недавно убит на границе.

Тимур (после паузы):

— Хорошо. Это я сам. Вы к этому делу не касайтесь...

На крыше чердака Сима Симаков повернулся и свистнул.

На чердаке все ребята вскакивают и бросаются к щелям в крыше.

Симаков на крыше продолжает смотреть в бинокль.

По дороге мчатся артиллерийские батареи. Орудия, ящики, кони, ездовые.

На чердаке ребята — Коля, Тимур, Гейка и другие — с интересом смотрят в щели.

Коля (Тимуру):

— На станцию — на погрузку...

Тимур, не отрываясь от щели, кивнул головой. Батарея проехала и ребята, молча, усаживаются на свои места.

Коля продолжает с завистью, отходя от щели:

— Эх, помчались... Конная батарея. Ребята, а хорошо бы удрать в Красную Армию.

Тимур:

— Этого нам нельзя.

Коля (запальчиво нахохлившись):

— Как нельзя? А почему раньше мальчишки всегда на войну бегали?

Ребята со вниманием слушают.

Тимур (со вздохом):

— То раньше, а теперь крепко накрепко всем командирам и комиссарам приказано гнать нашего брата по шее...

Коля (возмущенно):

— Как по шее? Это своим-то?

Тимур:

— Да, вот, своих-то.

Женя внимательно слушает и наблюдает. Симаков сверху свистит:

— Тимур, на горизонте Мишка Квакин. Выслать команду?

Тимур (вскакивает):

— Не надо. Я иду сам. (Оборачиваясь.) Никто не выходите. (Жене.) И ты тоже.

По улице неторопливо, вразвалку идет Квакин. Наперерез ему выходит Тимур. В его руке тонкий хлыстик. Близко подошли один к другому.

Квакин (чуть насмешливо):
— Здорово, комиссар. Куда торопишься?
Тимур (в тон Квакину):
— Здорово, атаман, к тебе навстречу...
— Рад гостю. Да угощать нечем, разве вот. (Протягивает яблоко.)
Тимур берет яблоко:
— Краденые?
Квакин добродушно кивает головой:
— Они самые...

Дача. Ольга за забором следит за ребятами. Молочница отвечает на вопрос Ольги:
— Это Мишка Квакин, — хулиган и безобразник, а другого не знаю... Тоже наверно... ягода...

На улице Тимур надкусывает и швыряет яблоко:
— Кислятина!
Показывает на забор, на котором нарисована пятиконечная звездочка.
Тимур продолжает:
— Ты вчера на доме № 3 такой знак видел?
Квакин:
— Видел.
— Так вот, когда следующий раз такой знак увидишь, беги скорее от него прочь, как будто тебя кипятком ошпарили.
Квакин (насмешливо):
— Ой, комиссар, какой ты горячий...
Тимур (в тон Квакину):
— Ой, атаман, какой ты упрямый!

Квакин (вспылив):
— Поговорили?
Тимур (спокойно):
— Поговорили. (Отходит.) И передай своим, что этот разговор у нас последний...

Чердак. Рука выводит четкие буквы:
«Атаману по очистке чужих садов и всей его шайке Квакину».

Тимур пишет, склонясь над бумагой. Гейка внимательно смотрит на бумагу, на которой Тимур выводит крупными буквами: «Ультиматум» и подчеркивает это слово.

Гейка прочитал написанное:
— Пиши крепче... смелей пиши... Я пакет сам передавать буду...
— Хорошо. Пишу крепче.
Тимур пишет, окружившие его ребята заглядывают через плечо в бумагу. Гейка злорадно улыбается. Сима Симаков отошел от наблюдательного пункта и тоже довольный смеется, прищелкивая языком.

Вдоль забора двора молочницы, за которым она, стоя у большой кадки, стирает белье, идут Тимур и Женя. Остановились. Тимур вынимает из кармана тюбик с

«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»

Сценарий А. Гайдара. Режиссер А. Разумный. Оператор П. Ермолов. Союздетфильм

краской и выдавливает ее на забор. Быстро рисует пятиконечную звезду.

Женя:

— А это зачем? Что все это значит?

Тимур (медленно и раздельно):

— А это значит, что из этого дома человек ушел в Красную Армию и с этих пор этот дом находится под нашей охраной и защитой. (Пауза.)

Тимур:

— У тебя отец командир?

Женя:

— Да.

— Значит, и ты под нашей охраной и защитой.

Издали доносится голос Ольги:

— Женя!

Тимур и Женя оборачиваются. Входит Ольга. Кивнув головой Тимуру, Женя, ничего не подозревая, подходит к Ольге.

Ольга:

— Женя, идем со мной.

Женя покорно идет за Ольгой.

Ольга (после паузы):

— Кто это с тобой стоял?

Женя:

— Это... это Тимур... Он хороший...

Ольга:

— Тебе все хороши. Он хулиган. И я запрещаю тебе встречаться с ним. Не мотай головой. Я сестра... я старше и папа в конце концов велел... Понятно?

Женя:

— Понятно. Понятно. (С горечью.) Нет, Оля, ничего тебе непонятно.

За забором заброшенной бани сидят и лежат ребята. Играют в орлянку. Некоторые курят. Квакин в центре что-то лениво жует. За забором внезапно раздается звук трубы. Ребята насторожились. К звуку трубы присоединились три четких удара кулаком о забор.

По другую сторону забора стоит Коля Колокольчиков, а рядом с пакетом в руках (пакет с большими сургучными печатями) хмурый Гейка. Над забором высовывается Квакин. Он удивленно спрашивает:

— Это что за музыка? Вам что надо?

Над забором появляются все новые и новые лица. Гейка совершенно серьезно и официально протягивает пакет Квакину. Четко произносит:

— Уль-ти-ма-тум. (Затем быстрее.) Двадцать четыре часа дано вам на размышление. Завтра в этот час я приду за ответом.

Коля Колокольчиков трубит, и оба удаляются. Лица над забором недоуменно глуповатые. Они переглядываются, вопросительно смотрят на Квакина, который, недоумевая, смотрит то на пакет, то на ребят.

Квакин:

— А что будет завтра? Жили, жили... вдруг труба... гроза. Я, братцы, ничего не понимаю.

— Завтра. А завтра приготовим им интересную комедию.

Улица. Предрассветные сумерки. Тихо заиграл пастуший рожок. Из калитки молочница гонит корову. Из-за угла, сначала крадучись, а потом все быстрей и быстрей, как только позволяют наполненные водой ведра, гуськом бегут за Гейкой четверо ребят, направляясь во двор молочницы.

Двор молочницы. Кадка во дворе. Ребята быстро выливают в нее воду. Убегают. Гейка заглянул в кадку и убегает.

На улице у колодца Симаков быстро качает воду. Двое ребят ожидают, когда ведра наполнятся. Прибежал Тимур, спросил:

— Колокольчикова здесь не было?

Симаков, продолжая азартно качать воду:

— Проспал. Пойди... дерни его за ноги...

Тимур убегает.

Тимур на дереве у окна мезонина. Он нетерпеливо, но тихо зовет:

— Коля, Коля. Вставай, Колька!

Бросает в окно кусок коры. Ответа нет. Рассердился, достал из кармана нож, хватает рукой ветку, собираясь срезать ее.

В мезонине, изголовьем к углу, ногами вплотную к окну, на кровати спит, укрывшись с головой одеялом, человек. Из окна по одеялу движется ветка.

На дереве у мезонина Тимур вытащил ветку из окна, перевернул сучком вперед и снова просунул в окно.

Ветка скользит по одеялу. Спит человек. Но вот сучок зацепил одеяло у ног спящего и тянет его в окно. Человек заворочался. Одеяло ползет в окно, открывая усатое лицо колиного дедушки. Вскочил дедушка, бросился к окну, хватает одеяло.

На дереве — оторопелое лицо Тимура, он камнем слетает вниз.

В комнате мезонина дедушка хватает со стены охотничье ружье и, высунув дуло в окно, целится куда-то вверх. Зажмурив глаза, спускает курок. Выстрел. (Посмотрев вниз, старик облегченно улыбнулся.)

Кроны деревьев. Взметнулись в разные стороны галки.

На даче Александрова выглянула в окно проснувшаяся Женя.

По улице бежит Тимур. Запыхался. Остановился, видит как...

...молочница тащит три ведра. Ей тяжело (два на коромысле, одно в руке). Удивленный Тимур крадется за ней вдоль забора. Молочница вошла во двор. Тимур смотрит в щелку забора.

Двор молочницы. (С точки зрения Тимура.) Молочница поставила ведра возле кадки. Подняла ведро. Опрокинула в кадку... Ахнула... Вода хлынула через край ей на ноги.

Наблюдая ее у забора, хохочет Тимур. Подошел старичок, сосед молочницы, хлопнул его по голове, кричит:

— Тебе что надо? Бесстыдник... Все хулиганите.

По дорожке сада, вдоль глухого забора, идет трехлетняя девочка и тихо хнычет. В качалке сидит красивая женщина с утомленным лицом и заплаканными глазами. На окне — большой красивый букет цветов.

Девочка идет и хнычет. Вдруг перестала хныкать и удивленно смотрит как...

По забору опускается фанерный заяц с балалайкой. Уморительно прыгает заяц и играет на балалайке. Девочка замерла. Тихо. Подошла к забору, схватила зайца и через клумбы бежит к дому. Выглянула из-за забора Женя.

Девочка подбежала к матери (женщине в качалке), показывает ей игрушку. Мать схватила девочку и, крепко целуя, замечает за забором Женю, говорит ей тихо:

— Я плачу, а она и не знает, что ее отца убили на

границе... А я одна... Брат в армии, мать далеко... Это ты мне утром букет на крыльцо положила?

Женя (быстро):

— Нет. Но это вероятно кто-нибудь из наших.

Женщина:

— Кто?

Женя (испугавшись, коротко):

— Не знаю... Это не я. (Оборачивается на шум автомобиля и, меняя тон.) Вот к вам идут какие-то люди.

У калитки дачи Павлова стоит машина. Из нее вышли двое военных.

Женщина:

— Это ко мне. Опять будут предлагать мне уехать в Крым, на Кавказ... На курорт, в санаторий...

Подходят летчики, почтительно прикладывают руку к козырьку. Первый летчик:

— Ни в Крым, ни на Кавказ, ни на курорт, ни в санаторий... Ваша мать завтра выезжает к вам из Иркутска. До Иркутска она была доставлена на специальным самолете...

Женщина (обрадовавшись):

— Кем? Вами?

— Нет, нашими и вашими товарищами.

Девочка:

— Мама, построй мне качели. И я буду летать (показывая ручонками) туда-сюда, туда-сюда (пауза)... как папа. (Женщина вздрогнула и обняла дочурку.)

По улице, вдоль забора дачи Павлова идут Женя и Тимур.

Женя:

— Здесь кончено. Сегодня еще какая работа?

Тимур:

— Сегодня? Сегодня ждем ответа на ультиматум.

Женя остановилась:

— А они вместо ответа вас не поколотят? (Замечает репей в волосах Тимура.) Почему ты сегодня такой лохматый? (Она достает гребешок и быстро расчесывает ему волосы.) Интересно, почему тебя моя сестра не любит?

В окне террасы дачи Александрова появилась Ольга. Она видит у калитки Тимура и Женю.

Ольга (разгневанно):

— Женя!

Женя идет в калитку. Тимур, недоуменно пожав плечами, отходит от забора, оборачивается, хочет что-то сказать, но раздумал и, с досадой махнув рукой, уходит.

На террасе Ольга раздраженно ставит на стол чайную посуду:

— Евгения, ты глупа. Вот приедет папа — жалуйся. Но если я еще хоть раз увижу тебя рядом с этим мальчишкой, то мы тотчас же уедем отсюда в город. (Пауза.) А ты знаешь, что слово у меня твердое...

Женя (сквозь слезы):

— Да. Мучительница... Это я знаю.

Ольга берет телеграмму и протягивает ее Жене:

— А теперь вот возьми и читай.

Женя хватает телеграмму и читает:

«На днях проездом несколько часов буду с вами тчк
Число и часы телеграфирую дополнительно Папа».

Женя сжала телеграмму и сквозь слезы крепко ее целует.

Опушка леса. Приложив к глазам старенький театральный бинокль, Сима Симаков осматривает перерытое оврагами поле. Что-то увидел.

(Через стекла бинокля.)

На склоне оврага пасется коза. Свист. Коза подпрыгнула и пошла прочь.

Сима Симаков смотрит в бинокль, подает сигнал ребятам, которые, разделившись на две партии, размахивая свернутыми, на манер лассо, веревками, мчатся.

Дом бабки. На воротах красивая красная звездочка. Старуха с палкой. Молочница наливает молоко в кружку. Рядом вертлявая девчонка Нюрка. Старуха горестно говорит:

— ...И вот украли. А какая, мать моя, была коза. Ну голубь, а не коза, голубь.

Девчонка (сердито):

— Голубь! Как начнет ширять рогами, так и не знаешь, куда деваться. У голубей рогов нету.

Старуха:

— Молчи, Нюрка. Молчи, разиня бестолковая. (К молочнице.) Конечно, коза была с характером, и я ее, козочку, продать хотела, бывало так и норовит рогами в бок двинуть. А теперь вот нет моей голубушки. Ах! Ах! Ах!

Старуха вскрикивает от испуга.

По песчаной дорожке бежит коза. К ее рогам прикреплен фанерный плакат.

Старуха и молочница вспрыгивают на крыльцо. Коза во весь мах несется на них, ударяется лбом и останавливается.

Над забором Симаков и его ребята. Они наблюдают эту сцену. Довольные, хитро улыбаются.

На рогах козы плакат. Подбежала Нюрка, читает:

«Я коза, коза,
Всех людей гроза,
Кто Нюрку будет бить,
Тому худо будет жить».

Оторопело глядит старуха на молочницу и на Нюрку.

Дача соседа молочницы. Сима Симаков и его четверка зорко наблюдают через отверстие в заборе чужой двор.

Во дворе в беспорядке свален воз дров. Старичок укладывает их в поленницу. Устал. Вытер лоб. Взял лейку. Идет в сад.

Сима Симаков сделал знак и ребята бросаются во двор. Ребята проворно укладывают дрова в поленницу. Поливает грядки старик. Остановился. Прислушивается. Подбежал Сима к забору сада. Посмотрел и тихо говорит:

— Давайте! Давайте! Я его в саду задержу.

Выскочил в калитку.

Бешено работает четверка.

Идет старик во двор, но за забором раздался стук и подозрительно закачались ветки с яблоками. Поставил лейку старик. Сорвал длинную крапиву и осторожно двинулся к забору.

За забором на улице Сима Симаков смотрит в щель. Он потерял старика из виду.

Старик с длинной крапивой в руках притаился по другую сторону забора.

Над забором показались руки и обеспокоенное лицо Симы. Старик ударил его крапивой по рукам. Симаков скрылся за забором.

Скачет и дует на руки Сима Симаков. Посмотрел в щель забора и обеспокоенно свистит.

Во дворе старика на свист повернулась бешено работавшая детвора. Удирает со двора, оставив аккуратно сложенную поленницу и несколько щепок, валяющихся на земле.

Поднимается со ступеньки и идет к поленнице трех-

летний малыш. Поднимает одну щепку, несет ее, аккуратно укладывает в поленницу. Идет за другой. Подходит старик с лейкой, видит уложенные дрова и занятого работой малыша, спрашивает:

— Это как же? Это кто тут без меня работает?

Важно отвечает ему малыш:

— Это, дедушка, я работаю (вытирая лобик)... устал очень...

На улице ребята окружили Симакова. Он дует на кисти рук и, притоптывая, весело напевает:

«Мы не шайка и не банда,
Не лихие удальцы, —
Мы веселая команда
Пионеры-молодцы.
Ух, ты...»

— Теперь бегите купаться, а у меня еще есть дело.

И, сорвавшись легкой стайкой, ребята мчатся прочь.

На даче Тимура гримируется Георгий. Георгий в старых шароварах, в сапогах. Он, позируя перед зеркалом, поет:

«До-ре-ми... (Откашлялся)
Я третью ночь не сплю
Мне чудится все то же...
Ля-ми-фа-до».

Сад дачи Тимура. Слышен голос молочницы:

— Молока не надо ли? Молока!

Идет молочница по дорожке к даче:

— Молока! Молока не надо ли?

— Две кружки, — внезапно раздается позади нее голос из-за кустов.

Молочница охотно оборачивается и вдруг испуганно опускает бидон на землю. Лохматый старик в длинной рубахе, без пояса, с дерезяжкой у колена левой ноги, выглянул из-за кустов. В руке он держит сверкающую саблю.

Молочница (робко):

— Я, батюшка, говорю... вот молочка не надо ли?.. (Немного оправившись.) Экий ты, отец мой, с виду серьезный! Ты что же это саблей-то траву косишь?

— Две кружки. Платить сколько?

— Как у людей — рубль сорок.

Старик сунул руку в карман широких штанов, ищет рукой в кармане, что-то ему мешает, он вытянул большой ободранный револьвер.

— Я, батюшка, потом, — подхватив бидон и быстро удаляясь, говорит молочница.

Прибавляя ходу и поминутно оборачиваясь, молочница. бормочет:

— Ты, дорогой мой, не трудись. Мне деньги не к спеху.

Выскочила за калитку, закрыла ее и кричит оттуда сердитым голосом:

— В больнице тебя, старого чорта, держать надо, а не по воле пускать! В больнице!

Быстро уходит.

Старик держит в руке вынутую из кармана трешницу. Пожал плечами. Сунул ее в карман. Револьвер в руке.

Распахнулась калитка и твердой, несколько деревянной походкой входит дедушка Коли Колокольчикова. На лице выражение решимости и сознание собственного достоинства. Постукивая тросточкой, прямой и сосредоточенный, он идет по дорожке.

Заметив его, старик прячет револьвер за спину. Подошел дедушка. Увидав старика, несколько удивился, но, не показывая вида, чуть приподняв шляпу, вежливо спрашивает:

— Скажите, не приходится ли вам некий Тимур Гараев родственником?

Старик:

— Да, этот некий мальчик — мой племянник.

— Мне очень прискорбно, но он сегодня утром сделал попытку нас ограбить. Он хотел похитить укрывавшее меня одеяло.

Старик изумлен:

— Что? (Его рука с револьвером опускается и он делает шаг к дедушке.) Тимур хотел вас ограбить? Похитить ваше одеяло?

Рука с револьвером опустилась вниз. Волнение овладевает дедушкой. И с достоинством, пятясь назад, к выходу, он говорит:

— Я, конечно, не утверждал бы, но факты, факты... Милостивый государь! Я вас прошу, не приближайтесь ко мне. Я не знаю, конечно, чему приписать... Но... ваш разговор принимает, я бы сказал (покосившись на револьвер), нежелательное и недостойное вашего возраста направление.

Он повернулся, открыл калитку и быстро вышел на улицу.

Улица. Доносится голос Георгия:

— Постойте, куда вы?

Дедушка, оборачиваясь:

— Нет, нет, нежелательное, недостойное нашего возраста направление.

Он, торопливо переставляя несколько одеревенелые ноги, переходит на другую сторону улицы. Ольга, идущая купаться с полотенцем на плече, замечает эту сцену. Она подходит к калитке, с любопытством разглядывает через забор глубь сада и видит... лохматого старика с револьвером. Увидев ее, старик, ковыляя на деревяжке, бежит к ней. Он кричит и машет руками:

— Здравствуйте... подождите!

Испуганная Ольга бежит от калитки. Старик выскочил за калитку. Ольга скрылась за углом улицы.

В саду Тимура старик быстро шагает в глубь сада к сараю. Остановился перед дверью. Возбужденно размахивая руками и бойко притоптывая на своей деревяжке, он в быстром темпе поет:

«А вы и не поймете
На быстром самолете,
Как вас я ожидала до
Утренней зари.
Да!»

Отстегнув деревяжку, снял парик, бороду и, на ходу расстегивая ворот рубахи, идет в сарай.

Валяются на траве парик, борода.

Дверь сарая распахнулась. Георгий в белой майке выводит мотоцикл, вскакивает на него, нажимает педаль и прямо с места стремительно вылетает через калитку на улицу.

На траве валяются парик и борода. Их треплет подошедшая собака.

Забор у бани. Кулак трижды ударяет в забор. Звук сигнальной трубы. Гейка и Коля Колокольчиков стоят у забора. Гейка смотрит на часы и бьет кулаком. Коля трубит.

Отодвигается в заборе выломанная доска. Просовывается лицо мальчишки. Он говорит:

— Заходите! Мы вас ожидаем.

Гейка (оборачиваясь к Коле):

— Стой здесь — я пойду один. (Исчез в дыре.)

Коля смотрит ему вслед, подходит к дыре, остановился, смотрит.

У бани стоит Гейка, перед Квакиным в окружении ребят.

Гейка:

— Ответ давайте быстро!

Квакин протягивает ему сложенный лист бумаги.

Коля внимательно наблюдает через щель забора за Гейкой.

Гейка разворачивает бумагу, смотрит.

На бумаге нарисована фига.

Спокойным жестом Гейка разрывает бумагу. Квакин дает сигнал и ребята крепко хватают Гейку за руки и за ноги.

Коля смотрит в щель забора, испугался, хочет бежать. Подкравшиеся два парня хватают его и вталкивают в дыру забора.

Гейка и Коля стоят перед Квакиным. Гейка хмурится, спокоен. Коля волнуется.

Квакин:

— За такие ультиматумы надо бить по шее. Но мы люди добрые. До ночи будете сидеть здесь. (Он показывает на баню.) А в это время мы обчистим от яблок тот же сад наголо.

Гейка:

— Нет, этого по-вашему не будет.

Квакин (злобно):

— Не будет? (Гейка дерзко, а за ним Коля более тихо, отрицательно мотают головами.) Ой, ли?.. Ну, тогда посидите... подумайте.

Ребята подводят Колю и Гейку к бане. Вталкивают их во внутрь и закрывают за ними дверь.

В бане из узенького окошечка льется свет, освещая печь, лавки. Закрывают ставни окна снаружи. Вокруг все темнеет. Гейка и Коля оглядываются по сторонам...

На крыше бани Мишка Квакин, наклонившись к трубе, спрашивает:

— Ну, что? По-вашему или по-нашему выйдет?

Прислушивается, наклоняясь к трубе. Оттуда вначале глуховато, а потом совсем ясно, доносится голос Гейки:

— Нет, бродяги, теперь по-вашему никогда ничего не выйдет.

Ветки дерева возле бани раздвигаются и видно, как Сима Симаков сверху наблюдает за Квакиным на крыше бани. Он осторожно, чтобы не привлечь внимания Квакина, спускается с дерева.

На пляже, на песке лежит Ольга, читает книгу. В воде возятся маленькие ребятишки, хохочут и плескаются водой. Повернула голову Ольга:

— Женя, не смей купаться с обрыва и не плавай к мальчишкам на ту сторону.

У обрыва в купальных костюмах стоят Женя и ее подруги Таня и Лида. Женя, выслушав Ольгу, ничего не ответила. Женя, показывая Лиде на противоположный берег, говорит:

— Это наши ребята.

Лида (удивленно):

— Чьи ваши?

Таня (переглянувшись с Женей, поглядывавшей в сторону Ольги) говорит:

— Наша команда.

Женя, улучив момент, когда Ольга, увлеченная чтением не видит ее, говорит:

— Прыгнули!

Обе девочки хором:

— Прыгнули!

И все трое разом бросаются в воду с обрыва.

Ольга увлечена чтением книги. Зазвучало радио. Ольга прислушалась. Закрыла книгу.

Три девочки плывут по реке.

К обрыву подбежал Сима Симаков и, не раздеваясь, прыгнул в воду, чуть не на голову девочкам.

Недоумевающие лица девочек. Среди них вынырнул Симаков. Он быстро говорит, отплевываясь:

— Беда, Женя! Беда! Гейка с Колей попали в засаду.

На пляже Ольга собирает вещи, поднимается, слышит свист и, повернув голову, видит, как с противоположного берега, будто по команде, бросаются в воду и плывут к этому берегу ребята.

На обрыве быстро одеваются девочки. Мальчики, выскочив из воды, несутся в гору.

Женя (быстро Лиде):

— Видела?

Лида:

— Видела.

— Поняла?

— Нет, Женя, ничего не поняла.

Женя (торжествующе):

— Ну, то-то! Это все наши... Команда. Погоди и ты тоже будешь с нами...

Девочки, поправляя на ходу платья, бегут.

На пригорок у реки, читая книгу, медленной походкой, поднимается Ольга. На повороте ее поджидает Георгий с мотоциклом. Он улыбается и просто обращается к замедлившей шаги Ольге:

— Садитесь, я подвезу. Я ехал, увидал вас. Дай, думаю, предложу, если по дороге.

Ольга:

— Неправда. Вы поджидали меня нарочно.

Георгий:

— Ну, верно. Я хотел извиниться, что вас напугал, ведь хромой старик — это был я... мы готовили оперу...

Ольга смотрит на него, улыбнулась. Георгий нажал педаль. Раздался треск. Задрожал мотоцикл.

Мчится мотоцикл, развивая скорость. Впереди Георгий, за ним Ольга.

Ольга (волнуясь):

—Вы, пожалуйста, не хулиганьте, а то я прыгну.

Толчок, мотоцикл подпрыгнул, Ольга ухватила Георгия за шею, кричит:

— Поверните домой, обратно, назад!

Георгий тормозит и неохотно останавливает мотоцикл у дерева.

Ольга, недоумевающе:

— Вы чего остановились?

Георгий:

— Маленькая авария.

И начинает ключом стучать по втулке:

— А я вчера вашу сестру видел, очень симпатичная девочка.

Ольга сразу меняет свой обычный тон на менторский:

— С этой «симпатичной» девочкой хлебнешь горя. К ней привязался какой-то хулиган, Тимур зовут его, что ли. Вы такого здесь не знаете?

Георгий (озадаченно):

— Тимур... Гм... Да. Знаю. Он кажется не очень... Вот проклятый мальчишка... (Решительно.) Хорошо, я его от вашего дома отважу. (Продолжает стучать ключом по ободу колеса.)

Ольга (нетерпеливо):

— Послушайте, Георгий, я видела какой вы артист, я

не знаю, какой вы инженер... но чините машину вы как-то странно. (Передразнивая его, стучит по колесу.)

Георгий, продолжая «чинить» машину:

— Ничего странного. (Запел.) «И третью ночь не сплю...» (Стукнул ключом по раме.) Вот и готово, все делается, как надо.

Нажал педаль, треск мотора.

На улицу поселка из-за угла вылетает мотоцикл. Уцепившись за шею Георгия, сидит, сощурив глаза, Ольга.

Из окна своей дачи выглянула Женя, смотрит.

К калитке подкатил мотоцикл. Соскочила радостная Ольга, кивнув головой Георгию, идет к крыльцу.

Женя кричит ей из окна:

— Ох, какая ты сегодня счастливая! (Скрылась в окне.)

Ольга подходит к окну, остановилась, смотрит в сад... В углу террасы стоит Женя, растягивает аккордеон, поглядывая в сторону Ольги, говорит:

— Знаешь, Оля, а я этого дяденьку вчера видела. Подошел он ко мне и спрашивает (копируя Георгия): «Девочка, тебя как зовут?» Я говорю: «Женя». «Ага, — говорит он, — это твою сестру зовут Оля?»

Ольга (не оборачиваясь):

— Женя, инструмент не трогай.

Женя берет аккордеон:

— Очень хорошо, — говорит он, — твоя сестра играет. Ты не знаешь, она не хочет учиться в консерватории? Нет, говорю... Она уже учится по железо-бетонной специальности... А он говорит... «А». (Женя нажимает один клавиш.) А я ему говорю: «Бэ-э». (Нажимает другой клавиш.) Очень чудной дяденька. Он тебе нравится?

Ольга (не оборачиваясь):

— Женька, оставь.. Инструмент не трогай! Очень нужно тебе вступать в разговоры со всякими дяденьками.

В окне показалось лицо Симы Симакова. Женя обиженно кладет аккордеон:

— Я и не вступала.. Это он вступил...

Сима машет ей рукой, стараясь привлечь ее внимание. Делает движения, смысл которых «иди скорее шить».

Женя отвечает шопотом:

— Сейчас. (Продолжая перегозариваться знаками с Симаковым, одновременно отвечает Ольге.) А я никогда, ни с кем в переговоры не вступаю...

И, крадучись, двигается к выходу.

Лениво ходит мальчик-часовой возле бани. Подошел к двери, стукнул кулаком, загоняя покрепче деревянную затычку в петлю засова.

Остановился у куста и не успел крикнуть, как его схватили трое ребят из команды Тимура. Хочет крикнуть, но к его носу подставлены кулаки.

В бане ребята отпирают засов. Щурясь от солнца и закрыв глаза рукой, выходят Гейка и Коля. Гейка смотрит на часового, узнал в нем мальчишку, который заманил его в сад, и, усмехнувшись, говорит:

— Перемена боевого счастья. Наши всегда выручают в беде.

Толкают часового в дверь бани. Закрывают засов. (Арестованный бешено стучит.) Вставляют в петлю деревянную затычку. Один из мальчиков, подняв камень, крепко ударил по затычке...

В отверстие слухового окна на чердаке высовывается Сима Симаков с двумя сигнальными флагами — сигнализирует, и, повернувшись внутрь, говорит Тимуру:

— Повтори сигнал по шестому проводу, там не отвечают.

Тимур прикрепляет провода и поворачивает штурвальное колесо. Голос Симакова:

— Есть! Отвечают.

Вершины деревьев. Мальчишка, сидя наверху, отвечает по семафору (флагами).

Закат солнца. У сарая под кустом сидят и лежат в ожидания ребята (человек десять)... Двое мальчишек делают на руках стойку. Прибывают все новые ребята. Поодаль сидят Таня и Лида. Они играют в камешки. Женя шьет из мешковины нелепую рубаху. Они поют:

«Летчики-пилоты.
Бомбы, пулеметы.
Вот и улетели в дальний путь...»

Подбежали к ним еще две девочки, сели рядом с Женей, смотрят на шитье. (На мешковине нарисована рожа с яблоком во рту.)

Девочка:

— Ой, Женя, что же это за чучело?

— Это чучело всех людей измучило. Это парадный мундир Мишке Квакину.

Девочки смеются.

Постепенно прибывают новые ребята.

Из слухового окна на крышу выглянул Сима Симаков. Кричит девчонкам:

— Тише, сороки! Идут наши разведчики...

Женя (обиженно вскинув голову):

— Сиди... соловей. Тоже ты мне начальник.

Ребята, услышав донесение Симы, насторожились, смотрят... Подходят двое ребят-разведчиков. Движения их вкрадчивы, а лица торжественно загадочны. Их окружают ребята.

Голоса:

— Ну, что? Нашли, Ну, как? Готово?

Разведчики не отвечают и... молча и важно лезут по лестнице. Вдогонку, одному по спине хлопнул огрызок яблока. Разведчик обернулся и с плаксиво-негодующей физиономией погрозился кулаком.

Тимур возле разведчиков. Он только что выслушал важные вести и оборачивается к Симе:

— Итак, давай! Зови всех наверх! Поднимаем флаг к бою.

Над крышей сарая медленно поднимается флаг.

Вечер. Сад, сарай, едва колышется флаг. Тихо. Где-то тревожно лает собака.

По улице вдоль забора друг за другом двигаются ребята. Впереди Квакин. Остановились. Квакин прислушивается. С противоположной стороны улицы из канавы высунулось пять голов. Посмотрели и четверо разом спрятались. Пятая — Коли Колокольчикова — торчит из любопытства. Стукнула ладонь по макушке. Голова исчезла.

Квакин отодвигает две доски у забора и в отверстие лезет один из мальчиков.

Сад. Яблони. Луна. Крадется мальчишка, повернулся, прислушался. Тихо. Идет, осматриваясь, дальше. Остановился, свистит.

С улицы один за другим ныряют в отверстие забора квакинские ребята. Остался на улице один часовой. Ему не терпится. Он заглядывает в отверстие забора.

Отделяются от канавы трое ребят, перебегают дорогу, обернулся часовой. Ребята падают на дорогу.

Ребята Квакина разбегаются под яблони.

Часовой заглянул в отверстие забора. Его схватили

сзади трое ребят. Отдернули от дыры. Тихий грозный голос Гейки приказал:

— Попробуй, крикни!

В саду ребята трясут яблоню. Впереди Квакин. Резкий, короткий сигнал трубы. Насторожившись, обернулись ребята.

В темноте сада по одной линии одновременно вспыхнули 10 — 15 светлых точек. Точки быстро двигаются.

Квакин и ребята освещены беглым светом. Квакин кричит:

— Стой! Не разбегайся! Не робеть!

И, выхватив из-за пазухи яблоко, швыряет его в сторону огней.

Ребята Квакина, отступая, пятятся к забору и осыпают линию огней градом яблок. У забора они повернулись, но перед ними вспыхнула новая линия огней. Ребята бросились в сторону.

Бегут ребята шайки Квакина к отверстию в заборе.

Отверстие в заборе с улицы. Квакин выскакивает на улицу. По сторонам отверстия шпалерами стоят ребята из команды Тимура. Они хватают растерявшегося Квакина, надевают на него рубаху с длинными рукавами.

Ветка яблони освещена луной. Зашла луна. Темно. Слышны сдавленные голоса:

— Пусти! Оставь! Не трогай!

Голос Тимура:

— Всем тише! Огней не зажигать, пленных не бить! Где Гейка?

Темно, луна снова осветила улицу. Гейка отвечает:

— Здесь Гейка.

Тимур:

— Веди людей на место.

Гейка:

— А если кто не пойдет?

Тимур:

— Хватайте за руки, за ноги и тащите, как икону-богородицу.

Обращаясь к Симакову, Тимур говорит:

— Симаков и твоя пятерка — вы свободны. Займитесь своим делом. У тебя что?

Симаков:

— Опять вода по Тургеневской, 38.

Тимур:

— Хорошо, работайте.

Раздается крик:

— Пустите, черти!.. Чего налетели?

Тимур (гневно):

— Кто кричит?.. Хулиганить мастера, а отвечать боитесь! (Оборачиваясь к Ладыгину.) Ладыгин и твоя пятерка. Вы свободны... У тебя что?

Ладыгин:

— Дом № 22 по Большой Красноармейской.

Тимур:

— Хорошо. Работайте. Гейка, двигай команду! Двинулась команда с пленными.

На базарной площади. Пустой ларек с распахнутой дверью. Забегали огни фонариков по стенам. Подошли ребята с пленными. Стали шпалерами перед ларьком.

Пленников, одного за другим, проталкивают за дверь ларька. Голос Тимура:

— Михаила Квакина ко мне!

Слышен шум приближающегося поезда. Гудок паровоза.

Квакин подошел к Тимуру (на нем зеленая рубаха с нарисованной на груди рожей). Тимур, повернувшись в сторону двери, спросил:

— Готово?

Проталкивая последнего пленного, Гейка закрывает дверь. Накладывает железную скобу и, повесив тяжелый замок, Гейка отвечает:

— Готово.

В ларьке шум, стук.

Говорит Квакину Тимур:

— Ну, что, атаман?

Квакин трусливо пятится назад.

Тимур:

— Боишься?

Квакин ожидает удара, но Тимур резким движением развязывает узел у рукавов рубахи и насмешливо говорит:

— Ступай. Ты смешон, ты никому не страшен и не нужен.

Квакин уходит. Ребята освещают его фонариком. Квакин отскакивает, на ходу снимая рубаху. Весело хохочет Тимур и стоящие с ним ребята.

Тимур:

— Ну, все, а теперь по домам, разом!

Гейка:

— А ты?

Тимур:

— Я останусь. У меня (вздохнул) еще дело. (Он тихо отходит в темноту.)

По улице у базара, мимо фонарей, с кульками и корзинами торопливо идут сошедшие с поезда дачники. Шум отошедшего поезда затихает.

Нагруженный покупками, идет дедушка Коли Колокольчикова. Вылетают из темноты ребята; среди них Коля, который сталкивается с дедушкой. Коля остановился, оторопел. Ребята убежали.

Дедушка:

— Ты куда?

Коля (запинаясь):

— Я так... Я бежал, я... (Нашелся.) Я, дедушка, тебя хотел встретить.

Дедушка:

— Очень хорошо (сует пакет). Возьми это.

Раздается стук и вой с базарной площади. Озадачен дедушка. Пешеходы бросились на шум. Коля тянет дедушку за рукав и решительно говорит:

— Дедушка, идем домой. Мама ждет... Папа ждет... Самовар выкипел, а тебя все нету...

Дедушка, не слушая его, двигается на шум...

От ударов сотрясаются двери ларька. Сбегаются люди. Слышен свисток. У ларька вспыхивает электролампочка, освещая большой плакат на стене. Прохожие читают плакат. Подходит дедушка, читает.

На ларьке фанерная доска, на ней написано:

«Прохожие! Не жалейте этих арестантов! Здесь сидят хулиганы, которые под командой Мишки Квакина трусливо опустошали сады мирных жителей».

Дедушка:

— Гм. Понятно. Но я не вижу подписи под этим приговором. Кто был судья? (Смотрит на Колю.) Какая выездная сессия?

Коля (заминая разговор):

— Это, дедушка, не выездная, а выпрыгная... Вот идет милиционер. Идемте! Очень ты, дедушка, любопытный... И почему мне это нисколько не интересно...

В спальне спят молодая женщина и девочка. Женщина проснулась, подняла голову, посмотрела в окно.

В саду лейтенанта Павлова стоит ветвистое дерево с раскинутыми сучьями. С дерева падает веревка. Вслед за ней соскочил мальчик. Он берет дощечку, приладил снизу. Получились качели. Сел, пробует. Встал, наклонился, взял большой букет цветов, несет их.

В роще, под деревьями стоят грузовики-буфеты, бойко торгуют бутербродами, лимонадом, фруктами. По аллее выстроились мороженщики и ларьки. Тележки с водой. На траве под деревьями группами расположились приехавшие из города с семьями рабочие и служащие завода. Весело играет патефон, поставленный в центре семьи, сидящей впереди. Они весело закусывают на чистой скатерти, разостланной на траве. Празднично одетая толпа двигается в различных направлениях.

По аллее гуляют Георгий и Ольга.

Георгий:

— Значит, сегодня в город поедем вместе?

Ольга кивнула головой:

— Все хорошо, но я не знаю, куда пропала Женя.

— Опять беда? Очень вы, я вижу, строгая мамаша.

Ольга (огорченно):

— Строгая, строгая... Но она такая отчаянная... А папа велел. Понятно?

— А вам папа ничего не велел?

Ольга (сухо, коротко):

— Мне... ничего. У нее я сегодня нашла вот что... (Достает из сумочки записку и протягивает Георгию):

Георгий читает:

«Девочка, никого не бойся. Никто от меня ничего не узнает. Тимур».

Озабоченное лицо Георгия. Он перечитывает записку. Ольга замечает приближающихся Квакина с приятелем.

Ольга:

— Ох! Попадись мне этот мальчишка. Я ему покажу «Никого не бойся».

Взявшись за руки, оживленно разговаривая, по аллее идут Тимур и Женя. На перекрестке они встретились с Георгием и Ольгой.

Растерявшись от неожиданности, обе пары церемонно кланяются друг другу и, не останавливаясь, продолжают свой разговор.

Ольга сжимает Георгию руку и останавливается:

— Видели?.. Вот этот негодный и отчаянный мальчишка.

Георгий:

— Да... Но знаете... этот отчаянный мальчишка—мой племянник.

Ольга поражена:

— Тимур — ваш племянник и вы все знали и молчали? (Вырывает свою руку.) Я сегодня с вами в город не поеду. (Оборачиваясь.) Женя!..

Уходит.

Ольга бежит по аллее, завернула за угол. Из-за дерева выглянул Тимур. Ольга остановилась, зовет:

— Женя!

Ольга замечает Тимура, подходит к нему. Вынимает записку и гневно спрашивает:

— Хулиган! Эту записку моей сестре писал ты?

У большого дерева стоит и загадочно смотрит на эту сцену Квакин, рядом с ним — его приятель. Медленно идет, опустив голову, Тимур. Квакин выходит из-за дерева и, остановившись, насмешливо говорит:

— Здорово, комиссар! Ты, сегодня, как я вижу, скучен.

Равнодушно отвечает, не останавливаясь, Тимур:

— Здорово, атаман... Да, мне сегодня не весело.

Уходит.

Квакин смотрит ему вслед и говорит задумчиво:

— Гордый...

Обернулся к приятелю, который состроил вслед Тимуру рожу:

— Ну, чего... чего рот разинул. Эх, ты... фигура.

На полянке, в стороне от толпы, стоят чем-то озадаченные Гейка, Сима и Коля. (Около них группа отдыхающих с патефоном.)

Тимур медленно подходит к ним и глухо спрашивает:

— Ребята, вы Женю не видели?

Гейка (хмуро):

— Видели. Тебя ищет твой дядя... Он кажется сердит очень...

Тимур (после паузы):

— Я знаю... (хочет уйти).

Гейка:

— Тима, ты вернешься?

— Не знаю.

— Знаешь, когда человек прав, он не должен бояться ничего на свете...

Идет Ольга, ее нагоняет Женя.

Женя:

— Оля!

Ольга (холодно):

— Я с тобой не разговариваю.

— Да, Оля, но ты должна знать...

Ольга, перебивая:

— Я с тобой не разговариваю... Я сейчас уезжаю в город, а ты можешь гулять хоть до рассвета. Скоро приедет папа, он все узнает...

Женя (гневно):

— Да... да... Это он, а не ты, все узнает...

Женя убегает.

На полянке к ребятам — Гейке, Симе Симакову и Коле — подбегает взволнованная Женя:

— Послушайте, вы не видели Тимура?

Гейка (мрачно):

— На него из-за тебя сердит дядя.

Женя, топнув ногой, поворачиваясь, говорит:

— Вот так ни за что и пропадают люди.

Подбежали к ней Таня и Лида и, схватив под руки, говорят:

— Где ты пропадаешь?.. Мы тебя ищем все время...

Танцовальная площадка. Круг танцующих. Старик (тот, что был у поленницы) держит на руках маленького внука. Он хлопает в ладоши. Вбежали и остановились около него Таня, Женя и Лида. Женя посмотрела на подруг, вздохнула:

— Ну, что, прыгнули?

Таня и Лида (хором):

— Прыгнули.

И, ворвавшись в круг, завертелись в быстром танце.

Смотрит восхищенный старик:

— Ох, и пошли, ох! Пошли! (Обернувшись к неспокойному внуку, который азартно бьет в такт ручонками.) Ох! Народ пошел нынче — отчаянный.

В бешеном темпе танцуют Женя, Лида, Таня.

Город. Улица. К парадным дверям подходит Ольга.

Ольга входит в переднюю (к себе в квартиру). Зажгла свет. Из соседней комнаты высунулось женское лицо:

— Оля, вам телеграмма. (Передает ее.)

Ольга быстро распечатала, читает и радостно воскликнула:

— Папа!

В комнате Жени на стуле спит котенок. Вошедшая Женя сбрасывает его со стула и торопливо завязывает шнурки спортивных тапок. Доносится голос Тани:

— Женя, иди скорей!

В комнату вошла женщина с ребенком на руках:

— Женя, где Оля?

— Она уехала в город. (Сердито кричит в окно.) Я сейчас, подождите...

Женщина:

— Женя, я должна ехать встречать маму с поезда. Я оставлю у вас дочурку, можно?

— Можно. Кладите ее на мою кровать, а я лягу на Ольгиной. (Кричит в окно.) Да сейчас, что мне от вас ни минуты покоя...

Женщина укладывает дочурку спать.

— Ты — играй. Она спит крепко, ей только нужно чаще поправлять подушку. (Показывая на портрет отца.) Это твой папа?

Женя берет фотографию, быстро чмокает, ставит обратно и с гордостью отвечает:

— Мой.

К подъезду дома Александровых подъехала легковая машина. Выходит полковник бронетанковых войск—отец Жени и Оли.

В комнате Жени девочка спит на кровати, одеяло сбилось, голова сползла с подушки. Рядом спит котенок. Доносится стук в дверь. Девочка крепко спит.

Почтальон стучит в окно.

На волейбольной площадке разгоряченная Женя ловит волейбольный мяч, подбрасывая его в воздух.

Под зажженными фонарями ребята играют в волейбол. Кто-то гасит мяч, свисток судьи — Симакова. Игра прекращается. На свет выходят Женя, Таня, Лида. Часы бьют четверть.

Женя:

— Вы меня не провожайте, уже поздно. Ох, какой сегодня день неспокойный.

В комнате Жени поперек кровати спит, сбросив одеяло, девочка. Рядом спит котенок. Подошла Женя, сбросила котенка, поправила одеяло, положила голову девочки на подушку. На подоконнике лежит телеграмма. Подошла Женя, выключает свет, не замечая лежащей телеграммы.

В квартире Александровых. На столе чайник, колбаса. Ольга и отец, командир, сидят за столом. Отец посмотрел на часы, говорит:

— Через час сорок я уезжаю. Жаль, что мне так и не удалось повидать Женьку. Оля, ты плачешь?

— Мне ее жалко... и почему она не приехала. Она тебя так ждала! Теперь она совсем сойдет с ума. Она и так сумасшедшая.

Луна светит в комнату Жени. Женя проснулась, зажигает свет. Идет к буфету, достает кусок булки, зачерпнула варенье. Видит открытую форточку. Идет к окну. Увидела на подоконнике телеграмму. Перестала жевать, схватила, читает:

«Буду сегодня поездом от 12 ночи до 3 утра. Ждите на городской квартире».

Со страхом бормочет Женя: «От двенадцати до трех, от двенадцати до трех». Смотрит на часы. Часы показывают 12 часов 15 минут. Женя кидается одеваться. Хватает сонного ребенка. Бросается с ним к двери. Одумалась. Кладет ребенка обратно. Выскакивает из комнаты.

Дом молочницы. Подбегает Женя. Грохает каблуком в дверь.

В доме старика открывается окошко и высовывается голова:

— Чего гремишь? Хозяйка к тетке в деревню уехала.

Женя выбегает на улицу. Слышен стук приближающегося поезда. Женя столкнулась с прохожим — это дедушка Колокольчикова. Гудит поезд. Женя спрашивает:

— Скажите, это какой поезд гудит?

Дедушка:

— Двенадцать двадцать пять. Это на сегодня в город последний.

— Как последний? (с тихим ужасом спрашивает Женя.) А когда пойдет следующий?

— Следующий только утром в три сорок.

Лицо девочки подавлено горем. Старик заглядывает ей в лицо:

— Девочка, что с тобой? Может быть я смогу чем-нибудь тебе помочь?

Женя (сквозь слезы):

— Ах, нет... Мне теперь никто на свете помочь не может...

В комнате Жени спит ребенок. На подушке, лицом вниз, Женя. Вскочила. Гневно смотрит на спящую девочку. Одумалась, поправила подушку. Жадно пьет воду из кувшина. Села на диван. Качает головой. Взяла цветок, рвет пальчиками его стебли. Машинально берет аккордеон, начинает перебирать клавиши — звучит торжественная печальная мелодия. Женя грубо бросает аккордеон на диван.

На чердаке темно. Вспыхивает спичка, загорается свеча и озаряет штурвальное колесо... Женя поставила свечу в жестяную банку. Подходит к колесу, берет нужный провод. Прицепила и резко повертывает колесо.

На даче Тимура, на террасе спит собака. Звякнул колокольчик, собака подняла уши.

Колокольчик звякнул еще раз.

Спит Тимур. Входит собака, трогает его плечо лапой. Он поворачивается на другую сторону к стене. Собака дергает зубами и стягивает с него одеяло. Вскочил, ничего не понимая, Тимур. Колокольчик продолжает звякать.

Луна светит на чердак. Стоит на чердаке Женя. Одной рукой вытирает слезы, другой прижимает телефонную трубку к уху. Вдруг лицо ее озарилось радостью. Из трубки доносится голос Тимура:

— Да, я, Тимур, у аппарата.

На даче Тимура. Лицо Тимура с телефонной трубкой возле уха. Он слушает и спрашивает:

— Это ты? Ты — Женя?

Продолжает слушать, потом говорит:

— Да, я один, дядя уехал в город... Притти к тебе?.. Зачем?

Слушает, на лице его все возрастающая тревога.

— ...И ты не можешь повидать папу? (Пауза.) Ты плачешь? Я слышу, ты плачешь? (Резко.) Не смей. Не надо. Я скоро приду...

Тимур включает свет, губы его сжаты, он тяжело дышит. Смотрит на часы. На часах 12 часов 35 минут. Тимур

облизал пересохшие губы. Хватает брюки и рубашку, начинает быстро одеваться.

На даче Колокольчикова. В кабинете доктор — дедушка Колокольчикова — еще не спит. Он — в ночном колпаке, заканчивает писать. Перелистывая тетрадь, тихонько напевает:

«Не пылит дорога,
Не дрожат листы.
Подожди немного (захлопывает тетрадь)
Отдохнешь и ты».

Звонок. Дедушка идет к двери. Открывает дверь. Перед ним стоит Тимур. Дедушка удивлен, спрашивает сухо, но вежливо:

— Ты к кому?

— Я к вам.

— Ко мне? (Подумал. Широким жестом приглашает в кабинет.) Тогда прошу пожаловать.

На чердак светит луна. Низко опустив голову и перехватив колени руками, сидит на соломе Женя.

На даче Колокольчикова. В кабинете дедушка сидит в кресле напротив Тимура. Тимур тихо и почти виновато заканчивает:

— Вот и все, что мы делаем. И вот зачем мне сейчас нужен ваш Коля...

Старик встал. Резковатым движением поднял голову Тимура, заглянул ему в глаза и вышел.

Дедушка стоит над спящим Колей и дергает его за плечо. Коля проснулся, лицо его недоуменно.

— Вставай! (Сухо говорит ему дедушка.) Тебя ожидает твой товарищ.

Женя сидит на чердаке все в той же позе. Шорох. Женя вскочила и смотрит в сторону входа. Показывается голова Коли Колокольчикова. Женя удивлена:

— Это ты? Тебе что здесь надо?

Коля (тихо, почти испуганно):

— Я не знаю. Я спал. Тимур пришел. Я встал. Он послал... Я сам, Женя, ничего не понимаю.

Дача Тимура. Ночь. Луна. Тимур подходит к столу, на нем шлем и перчатки с крагами; он вынимает из ножен шашку, посмотрел, стоит. Выпрямился, берет со стола фонарь и с шашкой в одной руке и фонарем в другой, выходит из комнаты. Следом за ним идет собака.

Тимур и собака подходят к сараю. Тимур вешает электрический фонарь на сук и просовывает клинок шашки в щель двери.

Вдруг распахнулась дверь. Тимур вогнал шашку в землю и говорит, становясь на одно колено и поглаживая морду собаки:

— Рита, теперь я пропал... Этого дядя мне не простит... но ты не сердись... Иначе поступить нельзя было.

В саду Александровых. Коля продолжает разговор:

— Он приказал, чтобы мы спустились и ждали здесь у калитки.

Женя:

— Зачем?

— Я не знаю. У меня, Женя, в голове какой-то стук и гудение. (Со смешной важностью.) Эх, тяжела ты, солдатская служба. Нет тебе покою днем. Нет и ночью. (Раздается шум мотора.)

У калитки дачи Александровых стоят Женя и Коля. Тимур говорит Коле:

— Ты останешься здесь и будешь охранять спящую

«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»

Сценарий А. Гайдара. Режиссер А. Разумный. Оператор П. Ермолов. Союздетфильм

девочку. Помни, ты отвечаешь за нее перед всей нашей командой. Садись, Женя, вперед... двигаем.

Треск мотора. Женя хватает Тимура за шею и крепко, молча его целует. Тимур высвободился и, стараясь быть суровым, говорит Жене:

— Держись крепче! Ну, вперед! Вперед, Женя!

Удаляющийся огонек мотоцикла и одинокая фигура Коли.

С большой скоростью летит по шоссе мотоциклист.

В городской квартире Александрова отец смотрит на часы:

— А ты скажи ей, что я и сам не ожидал очень... Ты передай ей все, что я тебе говорил. Но и ты сама, Оля, не жми на нее крепко. Да. Не надо. Не такой у нее характер. Ты скажи ей, что мы скоро вернемся и что ей нельзя плакать, потому что она — дочь командира.

— Все равно будет. И я дочь командира. И я буду тоже.

По городской улице мчатся на мотоцикле Тимур с Женей. На перекрестке ему преграждает путь милиционер, пропуская артиллерийскую колонну. Топот копыт. В походной форме едет красноармейская часть. Ездовой на пристяжке. Сильная лошадь капризно храпит и воротит гривистую морду. Тимур и Женя нетерпеливо ожидают, когда их пропустит милиционер.

Освещенная огнями дача, где живет Женя. Тихо. В комнате Жени поперек кровати, сбивши одеяло к ногам, крепко спит девочка. Возле нее спит котенок.

В саду Александрова под освещенными окнами дачи, держа палку наперевес, как винтовку, мерно и важно, будто часовой, ходит по дорожке Коля Колокольчиков.

В квартире Александрова. Перед зеркалом остановился командир, одергивает гимнастерку, поправляет ремень. Вдруг раздвигается портьера из прихожей и, как-то угловато сдвинув плечи, точно приготовившись к прыжку, появляется Женя. Но вместо того чтобы завизжать, побежать, прыгнуть — она легко, быстро подходит, молча обхватывает, прижимается лицом к груди отца, даже не успевшего наклониться.

Входит Ольга, смотрит на забрызганное грязью платье и почти в страхе спрашивает:

— Женя, как ты сюда попала?

Не переставая держать голову на груди отца, Женя отняла руку и кистью руки отмахнулась — не до тебя, не до того, не спрашивай. Отец отрывает лицо дочери от груди. Он ведет ее к дивану, усаживает и, глядя ей в лицо, говорит:

— Да, хорошо, ты молодец, Женя.

Ольга:

— Женя, ты вся в грязи, лицо черное... Как ты сюда попала?

Женя молча показывает ей пальцем на портьеру. Ольга распахивает портьеру, перед ней стоит Тимур. В руках его шлем и краги. Висок замазан черным маслом. У него спокойное, усталое лицо, выполнившего свое дело рабочего человека. Он слегка наклоняет голову и здоровается со всеми. Ольга, еще не пришла в себя, как Женя вскочила и говорит:

— Папа, это Тимур, мой милый и хороший товарищ.

Встал отец, подошел и протянул Тимуру руку. На лице Жени быстрая и торжествующая улыбка. Одно мгновенье Женя испытующе смотрит на Ольгу. И Ольга протягивает Тимуру руку, говорит серьезно:

— Ну, здравствуй!

Встал, смотрит на часы, отец.

— Папа, так скоро? Наши часы спешат.

Отец взглянул на свои часы:

— Нет, Женя, это точно.

— Папа и твои часы спешат тоже.

Она берет трубку телефона, набирает номер и слушает. Из трубки слышен ровный металлический голос:

— Три часа... четыре минуты.

Женя взглянула на стенные часы и говорит со вздохом:

— Они спешат... но только на одну минуту. (Пауза.)

Женя отцу:

— Папа, возьми нас с собой на вокзал!

— Нельзя, Женя. Мне там будет некогда.

— Почему? Папа, ведь у тебя билет есть?

— Есть.

— В мягком?

— В мягком.

— Ох, как я хотела бы поехать с тобой в мягком.

Отец крепко целует Женю.

Сортировочная станция. Утро. Рассвет. Пути, стрелки, составы, вагоны...

Могучий стальной бронепоезд. Под парами закованный в броню паровоз. Приоткрылась железная дверь. С паровоза спускается человек. Мелькнуло лицо машиниста, озаренное огнем горящих в топке форсунок. Захлопнулась дверь. Идет человек... К стоящему возле бронепоезда в кожаном пальто полковнику (отец Жени) подходит человек. Козырнув, спросил:

— Товарищ командир, разрешите отправляться?

Полковник (смотрит на часы):

— Да. Исполняйте.

Человек смотрит на свои часы и говорит:

— Приказано отправляться в 3 часа 54 минуты.

Застыли торчащие из круглых башен жерла орудий. Полковник подходит к ступенькам. Смотрит на небо.

Светает, но небо в тучах. Короткий гудок.

Полковник берется за поручни. Открывается тяжелая стальная дверь. Поставив ногу на ступеньку, полковник спрашивает сам себя:

— В мягком? (улыбнулся). Да?

— В мягком.

Он проходит и за ним захлопывается стальная дверь.

Ровно, без толчков, без лязга вся эта громада трогается с места и плавно набирает скорость. Проходит паровоз. Проходят вагоны. Орудийные башни. Светает.

Дача Тимура. Утро. Георгий сидит за письменным столом. Стук в дверь.

Георгий:

— Войдите.

В комнату вошел красноармеец. Он раскрывает книгу:

— Товарищ Гараев?

— Да.

— Примите пакет.

Георгий расписывается. Красноармеец уходит.

Георгий стоит с пакетом, вскрывает его, читает, легонько понимающе засвистел. Берет со стола папиросы, мотоциклетные очки (консервы) и идет в сад. Собака идет за ним.

У сарая Тимура. Воткнутая в землю шашка, раскрытая дверь сарая. Подходит Георгий. Остановился. Недоумевающе смотрит. Собака виновато смотрит на Георгия. Георгий входит в дверь сарая. Мотоцикла нет. Он сжимает кулаки, глянул на собаку, гневно бормочет:

— Ну, погоди, негодный мальчишка, я с тобой разделаюсь!..

Тимур в своей комнате снимает с себя пиджачок. Он оборачивается и видит вошедшего дядю с шашкой и автомобильными очками в руке:

— Это ты? (В гневе кричит и топает ногой Георгий.) Завтра же я отправлю тебя домой, к матери... Хватит. Итак все на тебя жалуются... Ты мальчишка, и ты не смеешь у меня самовольничать.

В комнату вошла Ольга, за ней Женя. Они слышат последние слова Георгия. Ольга говорит:

— Не стучите и не кричите. Он нисколько не виноват. Идемте со мной, а с ним пока не разговаривайте.

Георгий поражен. Он берет со стола пакет:

— Хорошо... Оля. Но итти с вами я не могу. У меня самое важное на свете дело.

Солнечный день. На даче Жени открывается калитка и мы видим, как идет по дорожке стройный командир — это Георгий.

Изумленное лицо Ольги. Георгий подошел к ней. Он в форме командира инженерных войск. Ольга спрашивает, показывая на форму:

— Это что же, тоже новая роль?

— Нет... Это на самом деле. Я ненадолго... Зашел проститься.

Ольга вспыхнула и, пораженная, молча садится, глядя на Георгия широко раскрытыми глазами.

Комната Александровых. Георгий усаживается возле Ольги. Ольга сначала играет, а потом тихонько поет:

«Летчики-пилоты.
Бомбы, пулеметы.
Вот и улетели в дальний путь.
Вы когда вернетесь?
Я не знаю, скоро ль.
Только возвращайтесь хоть когда-нибудь.
Гей-да! Где бы вы ни были —
На высоком небе ли,
Над чужими странами,
Два крыла
Крылья краснозвездные, милые и грозные,
Жду я вас попрежнему... как ждала».

Сад. Плечом к плечу, прислушиваясь к пению, стоят Тимур и Женя. Подкрались и обняли ее сзади Таня и Ли-

да. (Звучит песня.) Подошел Симаков. Женя решительно тряхнула головой:

— Знаешь что? Давайте пойдем провожать твоего дядю всей командой. Давай подадим по форме номер один, по всем проводам сигнал — общий. То-то будет переполоху!

Тимур:

— Не надо.

Женя:

— Почему?

— Не надо, других мы так не провожали.

Женя (недовольно):

— Ну, не надо, так и не надо. (Пауза.) Я сейчас вернусь. Вы тут посидите.

Женя уходит.

Таня посмотрела на Тимура, улыбается.

Тимур:

— Ты чего?

— Я ничего. А молодец у нас Женька.

Голос Жени:

— Э-гей!

Ребята повернули голову.

С чердака высовывается голова Жени. Она озорно и вызывающе кричит:

— Внимание! Подаю по форме номер один позывной сигнал — общий.

В саду дачи Тимур и ребята.

Тимур:

— Что ты делаешь, сумасшедшая?

На чердаке Женя крутит штурвальное колесо.

На крыше дергаются поднятые во все стороны провода и бечевки. Под крышей гремят сигнальные жестянки.

Из дачи Колокольчикова выскакивает Коля.

Другая крыша. Железная гиря ударяется о рельсовый отрезок.

Из дома Гейки выходит Гейка.

Под навесом звенят бутылки.

На крыше подпрыгивают пустые ведра.

По улице прыгают через забор и отовсюду летят мальчишки.

На окне дернулся и затрещал будильник.

Сима Симаков на крыше сарая подает сигнал флагами.

В чужом дворе с дерева отвечает другой сигналист и кричит вниз:

— Вызов по форме номер один. Скорей передавай дальше!

Мальчик внизу только этого и ожидал. Он дергает за приколоченную к углу беседки ручку и с упоением кричит:

— Есть по форме номер один. Позывной общий!

В сарай сбегаются со всех сторон ребята. Их много около сарая и в саду. Многие в пионерских галстуках, многие одеты кое-как, трусы да майки на скорую руку.

На террасе Ольга участливо спрашивает Георгия:

— А как же Тимур? С кем он теперь останется?

— Скоро приедет его мать. Я уже по телеграфу ее вызвал. (Он встал.) Ну, мне пора. Вы проводите меня до вокзала, Оля?

Женя (вбегая кричит):

— Оля, мы пойдем провожать его все вместе. Ты посмотри.

Она подходит к окну. Ольга, вставая, с улыбкой говорит Георгию:

— Провожать, так провожать с музыкой.

Она берет аккордеон, перекидывает ремень через плечо и начинает играть «Мальчишескую походную».

Сад. Слышна музыка. Ребята повскакали. С террасы сходят Ольга, Георгий, Женя, Таня и другие.

По улице идут ребята, в центре Ольга, Гараев. Ребята поют походную мальчишескую песню:

«Возьмем винтовки новые,
На штык — флажки.
И с песнею в стрелковые
Пойдем в кружки.
Раз. Два. Все в ряд. Вперед, отряд [1].

Улица. В первой шеренге—Ольга, Георгий, Женя, Таня, Коля, Лида, Гейка, Симаков и Тимур с собакой. Ольга играет. Ребята ударяют в различные предметы шумового оркестра.

Поодаль, немного сбоку, идет, молча, Квакин. Окна раскрываются, высовываются лица людей. К Квакину подбегает мальчишка, его приятель, недоуменно спрашивает:

— А ты куда? И ты с ними на прогулку?

Квакин (хмуро):

— Дурак. Это они провожают командира в Красную Армию.

Замечает Тимура, прибавил шагу. Тимур замечает Квакина и просто говорит ему:

— Здравствуй!

— Здравствуй!

Тимур (на ходу):

— Иди ближе.. Чего стороной ходишь?

Колонна проходит мимо.

Станция. Идут, обнявшись, Женя, Лида, Таня, рядом Симаков, Гейка, Коля и другие. Они остановились, смотрят на идущий на них по вторым путям поезд. Гудок. Поезд проходит, не останавливаясь. Видны открытые двери теплушек. На скамьях сидят красноармейцы и что-то поют. На вагонах портреты товарищей Сталина, Ворошилова, обрамленные зеленью. Ребята машут им руками.

Вокзал. Уходит открытая платформа, с которой торчит кверху целый лес оглобель, за ней другая, где стоит что-то, тщательно укутанное серым брезентом.

Уходит эшелон, его закрывает приближающийся состав поезда. Тимур прощается с дядей. Собака смотрит настороженно. Георгий поворачивается к Ольге.

Ольга:

— Ну, счастливый путь, дорогой товарищ! (Пауза.) И, может быть, надолго.

Гудок. Свисток.

— Не знаю. Как судьба.

Георгий заходит в тронувшийся вагон, ребята закрывают его машущими руками.

Стоят Гейка, Симаков, Колокольчиков, за ними видны другие ребята. Подняв руки, они прощаются с уходящим поездом.

Стоят Тимур, Женя и Ольга. У Ольги в руках аккордеон. Лицо ее задумчиво.

В широко раскрытых глазах Жени светится большое счастье. Тимур взволнован.

— Ну, вот, теперь я один остался. (Пауза.) Впрочем, скоро приедет мама.

Женя:

— А я? А мы? А это?

Она показывает на звездочку на груди Тимура.

Ольга, точно отряхнувшись от раздумья, говорит Тимуру:

— Ты о людях всегда думал... И люди тоже не забудут тебя.

Кивнув ему головой, она берет аккорд.. И снова грянула походная песня.

---

[1] В. В. Маяковский.

Биография и драма

Н. Коварский, Л. Цырлин

Пушкин писал в заметках, напечатанных в «Северных цветах»: «Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux». Хорошо было сказать это в первый раз, но как можно повторять столь великую истину? Эта шутка Вольтера служит основанием поверхностной критике литературных скептиков, но скептицизм во всяком случае есть только первый шаг умствования. Впрочем, некто заметил, что и Вольтер не сказал: «également bons».

Для многих наших критиков шутка Вольтера является непререкаемой истиной. Больше всего хлопочут они о разнообразии жанров в литературе, в кино, в театре. И то хорошо, по их мнению, и это — и музыкальная комедия, и приключенческий фильм, и героическая драма. И в самом деле—все это необходимо, ибо искусство нашей страны требует разнообразия жанров, новаторской смелости в поисках новых жанров, высокого мастерства в разработке уже существующих жанровых традиций.

Но ведь никто и никогда не говорил, что все жанры одинаково хороши, что в нашем искусстве музыкальная комедия равноправна с героической драмой, а приключенческий фильм с фильмом-романом, фильмом-эпопеей. Говорить только о необходимости жанрового разнообразия значит выдавать собственные критические домыслы за реальный процесс развития нашего искусства.

В этом реальном процессе далеко не все жанры одинаково хороши и далеко не все они одинаково важны. И критик, хлопочущий только о разнообразии, всегда рискует просмотреть то реальное соотношение жанров, которое характерно для современного искусства. Эта опасность угрожающе жизненна, она стоит уже у нас на пороге. Ибо мы «просмотрели», забыли, не беспокоились о том жанре, который в советской кинематографии сегодня занимает почти главенствующее положение. Речь идет о биографическом фильме, о художественной биографии. Блестящая серия биографических фильмов начата была Чапаевым братьев Васильевых. К этой серии относятся оба фильма о Ленине Каплера—Ромма, Щорс Довженко, ставящиеся или заканчиваемые ныне фильмы о Марксе, Свердлове, Кирове, Чкалове.

В реальном процессе развития искусства жанры никогда не бывают одинаково равноправными. Одни из них находятся на втором плане: им поручаются очень скромные роли, другие — неожиданно оказываются в центре, приковывают к себе пристальное внимание художников. Так случилось в наши дни с художественной биографией, с биографическим фильмом, романом, пьесой. Все самые существенные и острые проблемы нашего искусства скрестились в этом жанре, ему суждено, повидимому, блистательное будущее и именно в процессе разработки этого жанра будут найдены решения отдельных задач, которые волнуют советского художника. К числу этих задач и проблем относится прежде всего проблема положительного героя, проблема работы над характером этого героя, методология работы над характером.

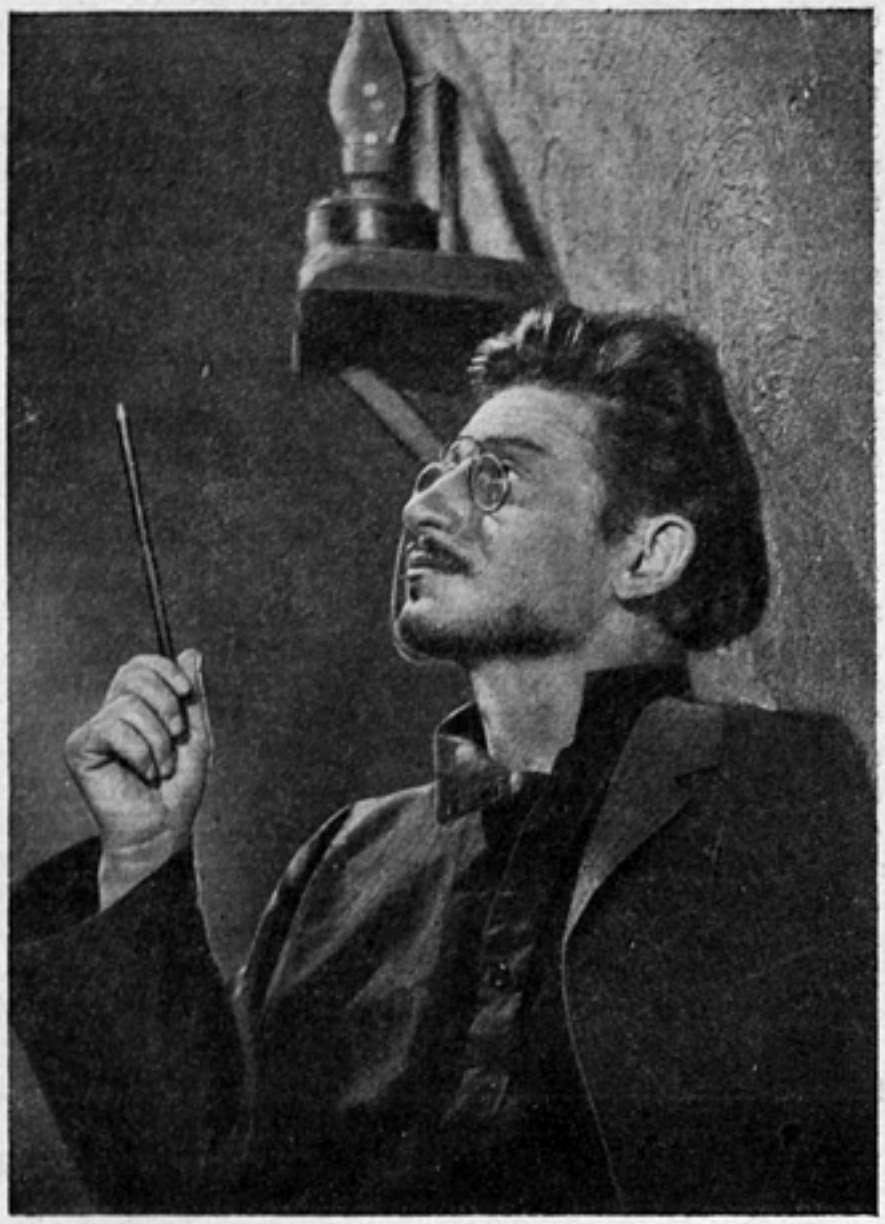
Победы биографического фильма естественны и закономерны. В биографии сама жизнь, сама действительность выступает как художник, как создатель образов и коллизий, исполненных необычайной силы мысли и высокого драматизма. Жизнь в нашей стране опережает вымысел искусства и, поскольку это так, постольку биографический жанр опередил и оттеснил другие жанры и требует уже не равноправия, но главенства.

Мы знаем, что даже самый термин «биографический жанр» может вызвать скептическую усмешку. Биография может разрабатываться почти в любом жанре — в комедии и в трагедии, в героической драме, в поэме, в романе и даже в новелле. Термин этот действительно звучит странно. Мы и не настаиваем на том, что художественная биография представляет собою в нашем искусстве уже какое-то вполне сложившееся явление, что это откристаллизовавшийся жанр в том смысле, в каком говорила о жанрах поэтика классицизма. Но против этого скепсиса мы будем апеллировать к живой практике искусства, к уже вышедшим на экран картинам, к уже ставящимся сценариям. Вглядываясь в живые явления, всякий зритель и всякий читатель, если только он задумывается над проблемами развития нашего искусства, может обнаружить какие-то черты и границы, какие-то очень характерные и существенные признаки, которыми отличается художественная биография и биографический фильм от смежных жанров, от соседей и родственников.

Первый вопрос, возникающий в связи с этим процессом самоопределения жанра (или направления, или течения, — пусть каждый называет те фильмы, о которых мы говорим, как ему больше нравится), — это вопрос о границах его с историческим фильмом, романом, пьесой. Ведь ни один исторический роман или фильм не обходится без элементов биографии иногда вымышленных, а по большей части подлинных героев изображаемых событий. И ни один биографический роман или фильм, если только он претендует на минимальную историческую достоверность, не может быть отвлечен от исторического процесса, от узловых и наиболее значительных событий эпохи.

Натан Зархи, один из самых выдающихся советских кинодраматургов, создал некогда сюжет, который был использован во множестве фильмов и бытует в советской кинематографии и по сей день. Это сюжет фильма Конец Санкт-Петербурга, поставленного Всеволодом Пудовкиным

Деревенский парень — один из миллионов деревенских парней, «пензенских, новгородских, тверских» — уходит на заработки в Петербург. Очень скоро после его прихода в Петербург начинается война, парню сбривают волосы, одевают его в солдатскую шинель и отправляют в окопы. Он возвращается в Петербург в период между февралем и октябрем и здесь на протяжении немногих месяцев проходит такую школу революционной борьбы, которая превращает его в преданного большевика, участника великой армии пролетарской революции. Пусть читатель вспомнит, сколько раз видел он на экране и на сцене этот сюжет, эту историю безграмотного крестьянского парня, который после нескольких страшных лет на фронте, попав в город (в Москву или в Петербург), вовлекается в процесс подготовки Октябрьского перево-



«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: засл. арт. РСФСР Л. Любашевский в роли Я. Свердлова

рота, становится красногвардейцем, большевиком, штурмует Зимний дворец, дерется с юнкерами Керенского или казаками Краснова. Последний вариант этого сюжета зритель видел недавно в пьесе Погодина «Человек с ружьем» и в одноименном фильме, поставленном Сергеем Юткевичем.

Сюжет фильмов Конец Санкт-Петербурга и Человек с ружьем — это классический сюжет исторического фильма. Очень точно характеризовал его в одной из статей С. М. Эйзенштейн: «Для показа этого психологического процесса внутри мозговой коробки деревенского парня в ход пущена громадная машина войны, биржи, капиталистической конкуренции, революции. Громадная заслуга Пудовкина в том, что он, взявшись за индивидуально-психологическую тему роста классового самосознания деревенского парня, сумел вздыбить ее вовлечением в картину всех социальных факторов подобного перерождения и создать таким путем — переключением в монументальные масштабы — из частного эпизода громадную эпопею».

То, что С. Эйзенштейн назвал переключением из частного эпизода в громадную эпопею, в монументальные масштабы, есть по сути переключение из области индивидуальной биографии в исторический жанр. Сюжет любого исторического фильма, пьесы, романа в нашем искусстве основан на том, что большие события эпохи изменяют, переключают, перестраивают судьбы и характеры героев. Историческая закономерность, исторический процесс являются основными действующими лицами этих произведений. И это отнюдь не метафора, это точное определение природы исторического жанра.

Можно ли, однако, сказать, что герой фильма Конец Санкт-Петербурга есть только объект истории, на котором большие события испытывают и проверяют силу своего воздействия? Что сам он не является творцом истории? Разумеется, нельзя, ибо тема — человек, делающий историю, человек — творец истории — присутствует в любом советском историческом романе или пьесе. Однако эта тема далеко не полностью совпадает с сюжетом, ибо центральным моментом сюжета является как раз влияние исторического процесса, больших событий на судьбу, характер, сознание героя.

Разительный пример резкого разрыва между этой темой и этим сюжетом видели мы в фильме Эйзенштейна Октябрь. Человек противопоставлен здесь событию, событие развивается вне человеческих судеб, оно материализуется, овеществляется в ряде сложных метафор и сравнений (где отдельные предметы символически представляют общественные группы, классы, профессии, положения), но, будучи овеществленными, они в то же время почти никогда не персонифицируются. Совсем нетрудно понять, в чем заключается в данном случае ошибка Эйзенштейна, еще легче связать эту ошибку с пороками методологии «интеллектуального кино», но нужно при этом твердо помнить, что художественная концепция С. М. Эйзенштейна представляла собою извращение реальных особенностей жанра, что его ошибки имели вполне реальный повод в самом принципе исторического фильма или романа. Разумеется, они от этого не перестают быть ошибками, а самый жанр не несет за них ответственности, ибо в принципах исторического фильма и романа отнюдь не заложена необходимость такой ошибки.

Если узел сюжетных событий в историческом жанре всегда представляет собою характеристику исторических закономерностей, влияющих на человеческие судьбы, то в художественной биографии судьба и дела человека, человек как творец истории, как субъект исторического процесса являются источником всех сюжетных коллизий. Именно так показан Чкалов в превосходном сценарии, написанном Г. Байдуковым, Д. Тарасовым, Б. Чирсковым при ближайшем участии ставящего фильм режиссера М. Калатозова. Сценарий этот является одним из наиболее ясных, законченных и совершенных образцов художественной биографии; удачи и достоинства этого сценария принадлежат не только ему — они имеют глубокое принципиальное значение для судеб исторического жанра и для всего советского искусства в целом.

Сюжет биографии—это сюжет, рассказывающий о человеке, который активно вмешивается в историю, в события, который пытается их изменить, переключить, перестроить, повернуть в том направлении, в каком он считает это согласно своим взглядам и убеждениям необходимым. Но исторический деятель, историческое лицо—вовсе не абсолютный дух, не демиург, чье сознание предписывает истории законы ее развития. Вот почему тема истории, формирующей и перестраивающей человека, обязательно присутствует в любом биографическом фильме. В сценарии о Чкалове эта тема развернута в эпизодах встречи Чкалова с товарищем Сталиным.

Сталин остановился у большой двери на балкон. Внизу, под кремлевским холмом, мерцает белоснежная панорама ночной Москвы. И, задумчиво вглядываясь в нее, очень негромко говорит:

— Люди и заводы, которые создали вашу машину и подготовили ее к полету... Вся наша техника, авиация, наука...

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм.

На фото: засл. арт. РСФСР Л. Любашевский в роли Я. Свердлова и арт. Н. Крючков в роли Трофимова

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Союздетфильм.

На фото: засл. арт. РСФСР М. Штраух в роли В. И. Ленина и засл. арт. РСФСР Л. Любашевский в роли Я. Свердлова

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм.

На фото: засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова

Порывисто указал на карту:

— Жизнь и работа вот этих людей за этими бесчисленными огнями... И не только они... Кровь, пролитая в долгой борьбе, годы страданий и труда всего нашего народа сделали возможным такой перелет...

И не только Чкалову, а как бы взвешивая всю тяжесть решения:

— Вот что мы должны доверить вам пронести перед всем миром в этом перелете...

Но тема эта только в двух эпизодах определяет до известной степени пути развития сюжета. А сюжет, его реальные опорные пункты, полностью построены на истории человека, новатора, изобретателя, ломающего привычные нормы и представления в области самой героической профессии, человека, делающего историю, человека, своими руками создающего события.

Существует в нашей литературе ряд статей, в которых искусство критика сводится к искусству оговорки. Нас не соблазняет это ремесло оговорок, но мы все же чувствуем необходимость точно указать, что история и биография отнюдь не представляют собою две раздельных сферы, что мы не отрываем одного от другого, что это — одна сфера, но как бы рассматриваемая с разных сторон. Интерес художника может сосредоточиваться на разных сторонах единого явления, в центр его внимания выдвигаются различные проблемы, в этом явлении заложенные. Различие этих проблем отнюдь не означает различия исторических концепций, ибо в их разрешении советский художник никогда не отделяет героя, рассматриваемого как объект процесса, от героя, который является его субъектом. Исторический и биографический жанры имеют в виду один и тот же предмет, и их самостоятельность покоится только на том, что они представляют собою различные аспекты, разнонаправленные интересы к этому предмету.

В истории крестьянского парня, пришедшего накануне Октябрьского штурма в ряды большевистской партии, рассказанной в фильме Пудовкина Конец Санкт-Петербурга, тема биографии героя есть общая тема многомиллионных крестьянских масс, которым происходящие события и массовая агитационно-пропагандистская и организаторская работа большевиков раскрыли подлинный смысл всего происходящего, показали «в каком бороться стане».

Тема индивидуальной биографии этого героя осталась как бы за пределами сценария и фильма. Вот почему герой оказался почти вовсе лишенным характера. Это выражение не совсем точно: дело не в том, что из-за недостатков сценария или фильма у героя нет характера — он и задуман вне категории характера. Недаром в титрах подчеркнуто, что человек этот был похож на тысячи и миллионы таких же, как он, молодых крестьян — «пензенских, новгородских, тверских».

В монографии о творчестве Вс. Пудовкина, написанной Н. Иезуитовым, правильно указано, что этот лейтмотив — «пензенские, новгородские, тверские» — составляет одну из существенных и принципиальных особенностей драматургии фильма. «Они стояли в задумчивости на скошенных полях, подле скирдов хлеба... и жевали горький хлеб, отламывая по кусочку от краюхи. Опять недород, опять итти по миру. И шли «пензенские, новгородские, тверские» в Петербург на заработки. Когда началась война, они устилали трупами окопы точь-в-точь так же, как по ту сторону траншеи умирали «саксонские, вюртембергские, баварские». И только Великая пролетарская революция их раскрепостила, когда «путиловские, обуховские, лебедевские» подняли под руководством большевиков восстание...»

Таким образом, хотя Пудовкин и стремится показать процессы — сдвиги, переломы, происходящие в сознании героя, хотя Эйзенштейн и подчеркивает в приведенном отрывке, что Пудовкина интересует главным образом тема индивидуально-психологического роста классового самосознания деревенского парня, — и биография, и переживания и характер героя фильма даны вне какой бы то ни было попытки индивидуализации. Напротив, и Зархи, и Пудовкин, все время подчеркивали, что все признаки, ха-

рактеризующие героя фильма — это признаки общие «пензенским, новгородским, тверским».

Биографический фильм и вообще художественная биография резко противоположны этим принципам построения. И внутри всякой биографии есть один момент, который должен быть прежде всего осмыслен и понят художником, пытающимся наметить какие-то основные проблемы этого жанра.

Как только художник начинает изучать материал биографии, он встречается с двумя рядами фактов. С фактами, характеризующими эпоху, с событиями, которые представляют собою узловые точки исторического процесса, и с фактами биографии. Вот он задумался над фактами эпохи, вот он понял и полностью уяснил себе закономерности эпохи.

Но если он этим и ограничится, если он попытается непосредственно связать историческое лицо эпохи с фактами биографии, то из этой очной ставки он решительно ничего не узнает. Ему все время будет нехватать какого-то очень существенного, очень важного элемента, который должен оживить работу, без которого не существует художественной биографии. Все сведения, которые он найдет в монографиях и документах, в письмах и мемуарах, предстанут перед ним каким-то непонятным хаосом, путаницей хронологических дат, имен, случаев, случайностей. Никакая живая мысль еще не связывает и не соединяет, не спаивает эту мертвую груду фактов и документов.

Первое, что предстоит найти художнику, — это закономерность индивидуальной биографии, тему биографии. Развивая эту тему, он найдет характер и драматургию.

Каждый раз, когда мы начинаем дискуссии об историческом жанре, неизбежно возникает вопрос о праве художника на вымысел и на свободное обращение с историческими фактами. Имеет ли право художник что-либо добавлять и примышлять к уже известным биографическим фактам, а иногда и просто выдумывать их? Или он правомочен только интерпретировать факты, только освещать их?

Вопрос этот не стóит (как, впрочем, ни один вопрос эстетического порядка) решать сразу и навсегда. Каждый раз он решается заново внутри определенного литературного периода и определенного стиля и можно было бы даже не указывать, что манера обращения с историческими фактами в романах Вальтер-Скотта совсем иная, нежели в исторических романах, созданных группой советских писателей (Ю. Тынянов, А. Толстой, О. Форш). Но и в этой группе каждый писатель имеет свое особое мнение по этому вопросу.

Принципиально, в самых общих чертах, спор этот давно уже решен, права художника на вымысел никто не оспаривает, кроме тех, кто самый вымысел понимает вульгарно и плоско — только как право художника выдумывать исторические факты, изменять даты, сближать или разлучать события вопреки их хронологии. Ведь всякому ясно, что уже сама попытка из документов, мемуаров, исторических фактов воссоздать характер героя или типичные стилевые черты эпохи требует фантазии и вымысла, хотя бы художник и не выходил за пределы хронологической и фактической точности. Но вымыслу рознь, есть разные принципы, на которых строится вымысел, есть разные способы его применения.

В сценарии о Чкалове детально разработаны эпизоды первой встречи Чкалова с товарищем Сталиным. Встреча эта является (и была в действительности) очень серьезным переломным моментом в биографии Чкалова. Считавший, что «испытателю приходится часто играть жизнью», что настоящим бойцом может считаться только тот боец, который «несмотря на верную смерть идет и без сожаления жертвует собой», относившийся к жизни не без некоторой иронической снисходительности, Чкалов был потрясен, услыхав от Сталина, что его, Чкалова, жизнь дороже любой самой замечательной машины, что «умереть тяжко, но не так трудно». «Я за таких людей,— говорит ему Сталин,—которые хотят жить, жить как можно дольше, бороться, разить врага и побеждать».

Эта истина потрясла Чкалова, в ее свете начал он пересматривать и переоценивать собственную жизнь. Он «мог быть сочтен вторично родившимся», слова, которые он услыхал на Тушинском аэродроме, неожиданно заставили его изменить отношение ко всему, что близко с ним соприкасалось, что было ему дорого и им любимо.

Сразу после эпизода на аэродроме идет ряд эпизодов, связанных с семьей Чкалова. Жена его, ушедшая с аэродрома, потому что она не в силах была вынести зрелища смертельной игры, которую начал Чкалов, чтобы спасти машину и вытряхнуть застрявшее шасси, ждет дома известий о муже. Она почти уверена, что он погиб. «Наконец, с лицом полным ужаса, рывком распахивает дверь. Стоит Чкалов. «Жив!» вскрикивает она. «Как никогда раньше» кричит он с странным, будто бы оглушенным лицом. Шагнул, схватил ее. «Но ведь долго же... — водя пальцами по его груди лихорадочно говорит она. — Ведь я же знаю. Что случилось? Я вижу, вижу... Что-то случилось». «Случилось, — почти ее тоном сказал он, — со мной говорил Сталин». Она смотрит на него, с трудом понимая. «Да, да, понимаю... — вспыхнуло ее лицо. — Что же он говорил?» И в порывистом возбуждении, хватая и отбрасывая беспомощно слова, мучительно помогая выразить жестами: «Понимаешь, про меня... и... про главное... Ах, да разве я могу повторить, как он говорил! Сказал... что я мало тебя люблю...» Присел, как гость, на стул... Оглянулся в удивленном смятении. «Лелька, Лелька, — с грустным изумлением произносит он. — Как же мы жили? Уходили дни, годы, а я ничего не видел, не понимал... Я все сначала хочу пережить... что мы потеряли, что не успели».

Та же тема нового Чкалова, Чкалова, полюбившего жизнь и отказавшегося от иронически снисходительного отношения к ней (что для него было вовсе не позой, но как бы чертой характера), звучит и в эпизоде последнего прощанья его с бывшим командиром Алешиным, смертельно раненным во время аварии самолета.

Оба эти эпизода вымышлены, выдуманы. Но эти два вымышленных эпизода стóят действительности. Бывает у художника обидное чувство, что действительность значительно богаче его вымысла, любого художественного вымысла, что в биографии, которую он собирается создать, ряд фактов значительнее и ярче всего, что он может и способен придумать, что действительность все время словно обкрадывает его. Но эти два вымышленных эпизода вровень с действительностью. И прежде всего потому, что именно в них раскрывается и развивается одна из основных и центральных тем биографии Чкалова — тема отношения человека социалистического общества к жизни, тема героизма как жизнеутверждения, а не как равнодушия, едва ли не презрения к жизни.

Такова подлинная роль вымысла, на которую он должен быть призван в биографический фильм. Он закономерен и необходим прежде всего тогда, когда художнику предстоит раскрыть тему биографии во всей ее полноте и глубине.

Из этого, однако, вовсе не следует, что тема жизни привносится в биографию извне, навязывается ей. Есть

среди советских исторических романов такие, в которых сюжет строится на пустых местах, на пробелах в биографии, на периодах в жизни героя, о которых ничего неизвестно. Так построен, например, роман Ольги Форш «Современники». Одним из его действующих лиц является Гоголь. И большинство эпизодов, связанных с ним, построено как раз на тех моментах его биографии, о которых нам ничего не известно ни из документов, ни из показаний современников. Эти пробелы заполнены вымышленными эпизодами, в которых автор развивает своеобразную концепцию творчества Гоголя в последние годы его жизни, концепцию, не имеющую ничего общего с реальной биографией Гоголя, очень близкую к трактовке Гоголя символистами (Андрей Белый, Брюсов). Сюжетно эпизоды эти развивают мотивы, связанные с центральным и совершенно вымышленным героем повести Багрецовым.

Роман Форш — интересная и своеобразная попытка драматизировать жизнь и биографию, а не вскрыть драматургию тех жизненных обстоятельств, в которых проходила деятельность героя. Этот принцип решительно неприемлем для советского биографического фильма (впрочем, неприемлем и для советского биографического романа, и не случайно О. Форш в своем последнем трехтомном романе о Радищеве вовсе отказалась от этого принципа), в котором всегда вскрывается реальная драматургия жизни, и драма не навязывается биографии извне.

Но найти и вскрыть эту подлинную драматургию жизни, найти естественный ход драмы можно, только четко и ясно представив себе тему биографии и развитие этой темы, подчинив ей самый отбор фактов, дат и документов. Ведь факт биографии—это всегда столкновение героя с какими-то обстоятельствами и столкновений этих во всякой биографии великое множество. И опять-таки: стройность и ясность художественной биографии возникает только тогда, когда этот хаос подчиняется единой теме. А тема возникает не только из итогов и перипетий деятельности героя, она возникает и из его характера и из тех житейских обстоятельств, в которых характер этот существовал и развивался. Она возникает (об этом мы уже говорили) как закономерность индивидуальной биографии, как одушевляющая ее идея.

Так возникает в сценарии о Чкалове тема стихийно одаренного человека, новатора, ищущего применения своим гигантским силам, человека, самая природа которого представляет собою величайшее торжество живой жизни. Человек этот избрал себе одну из самых героических, сопряженных с беспредельным риском профессий, но и в этой профессии сохраняет весь пафос новатора, изобретателя, мечтателя, умеющего видеть завтрашний день.

Однако ему кажется, что для благополучия и торжества народа, завоевавшего себе еще совсем недавно право на свободную и счастливую жизнь, для торжества и процветания родины он обязан «несмотря на верную смерть итти и без сожаления жертвовать собой», обязан научиться играть жизнью. Этот постоянный риск, эта игра с жизнью кажутся ему оправданием собственного существования. И когда Сталин говорит ему, что жизнь летчика дороже любой самой замечательной машины, что играть жизнью бесцельно и бессмысленно, что нужно ценить жизнь именно во имя того, чтобы бороться и побеждать, этот человек, который пренебрегал жизнью, будучи подлинным ее олицетворением, на время как бы даже теряется. «А чем же мне эту жизнь оправдать? Чем отблагодарить его? Что сделать, Паша? Что бы сделать такое?» говорит он своему бортмеханику ночью, после знаменательной беседы на Тушинском аэродроме. И «такое» приходит к нему в виде мысли о серии грандиозных перелетов, которые должны прославить советскую авиацию. Характер нашел себя, жизненная энергия — подлинную форму своего выявления, сила новаторской мысли— подлинное направление своего развития. Так раскрывается тема биографии Чкалова.

Часто мы, не умея показать внутренний успех и внутренний смысл биографии героя, компенсируем его успехом внешним, награждаем орденом, избираем в депутаты Верховного Совета. Но ведь в реальной действительности люди получают ордена или избираются в депутаты в итоге длительного и сложного пути борьбы, побед, преодолений. В сценарии о Чкалове только один раз, и то вскользь, упоминается о высоких наградах, но ведь всякому читателю ясно, что этот человек заслуживает их, потому что внутренний смысл и успех биографии вскрыты здесь с такой непререкаемой очевидностью и художественной ясностью, что читателю решительно нет нужды убеждаться во внешнем успехе биографии—он разумеется сам собой.

Мы уже сказали, что проблема художественной биографии так актуальна в нашей кинематографии потому, что на поле этого жанра неожиданно встретились самые острые, самые насущные вопросы развития советского кино и советской кинодраматургии. И прежде всего вопрос о положительном герое и о принципах работы над его характером.

Биографический образ, характер, возникший из реальной биографии, представляет ряд очень существенных преимуществ по сравнению с образом вымышленным, образом, целиком и полностью созданным воображением писателя. Преимущества биографического образа отнюдь не даны ему раз и навсегда. Это — права и привилегии временные, которые будут существовать только до тех пор, пока вопрос о положительном герое нашей действительности не будет решен в искусстве в масштабах, значительно больших, в значительно большем объеме, чем он решен сейчас. Ведь неслучайно зритель запомнил тех героев кино, которые ему были показаны как раз в биографических фильмах (Чапаев, Щорс). Он запомнил их как художественные образы, созданные самым массовым из искусств, как характеры, поражающие своей яркостью, самобытностью, значительностью. И если даже до того, как увидеть их на экране, он был хорошо осведомлен о биографии и значении Чапаева и Щорса, то эти фильмы открыли зрителю в любимых героях новые черты, показали их во всей человеческой привлекательности, во всей цельности этих больших народных характеров.

Необходимо отметить, что те образы, которые запомнились зрителю из фильмов, не представляющих собою биографии действительно существовавшего человека, зритель видел в фильмах, которые по своему построению очень близки к биографическим. Это Максим из трилогии, в которой рассказана подробная биография вымышленного героя, это Петр Михайлович Шахов из фильма Великий гражданин, так же построенного, как биография. Биографизм — отнюдь не случайная черта нашего искусства; но это тема особой статьи.

Мы хотим быть правильно понятыми в нашем утверждении о преимуществах биографического образа. Речь идет не о преимуществах героя самого по себе, чью биографию воспроизводит художник на экране или в романе. Характер Чапаева сильнее и ярче, историческое его значение больше, чем характер и значение рядового участника отряда, которым он командовал. И не только рядового участника, но даже, например, Фурманова. Од-

нако сила биографического образа обусловлена вовсе не этим преимуществом исторического значения героя, реального богатства его характера. Это сила и преимущества методологического и стилевого характера, только косвенно зависящие от реального значения героя биографии. И, повторяем, преимущества эти имеют временный характер и присвоены биографическому жанру далеко не на всю жизнь.

И в критике и в художественной практике типическое очень часто рассматривается у нас по количественному признаку. Типическое есть то, что встречается наиболее часто. Эта ложная точка зрения (одинаково применяемая и к типичным и к индивидуальным свойствам характера, что уже и вовсе бессмысленно) имеет, однако, очень широкое хождение, принесла уже немало вреда и уже сказалась и в кинематографии и в литературе рядом чрезвычайно схематичных, бледных, прозаических образов.

Бороться с этой ошибкой не так трудно, порочность подобного способа рассмотрения типического очевидна и, хотя встречаются еще критики, которые упорно отстаивают этот предрассудок, нам решительно кажется, что с ними не стоит даже полемизировать.

Но есть у нас в понимании и трактовке типического другой гораздо более сложный и серьезный недостаток. Этот недостаток не сводится к теоретической ошибке, его вообще можно назвать недостатком только очень условно. Это скорее естественно возникшая болезнь роста, болезнь, которая была свойственна и литературе и которая принимала и принимает довольно серьезные формы в кинематографии.

Типическое в образе с самого начала сюжета, действия, истории героя настойчиво отождествляется с тематическим. Эта мысль нуждается в примере, в необычайно интересном как по своим достоинствам, так и по своим недостаткам фильме Сергея Герасимова Учитель. Центральный образ молодого человека, приехавшего из деревни в Москву, окончившего в Москве педагогический вуз и решившего снова вернуться в деревню, задуман был режиссером как образ отнюдь не статичный. Это развивающийся растущий характер, в котором скрещиваются очень сложные и глубокие тематические линии. Он возвращался в деревню, хотя в столице он мог превосходно устроиться. Возврат его воспринят отцом, председателем колхоза, как поражение, как свидетельство банкротства сына, который не сумел добиться в Москве ни имени, ни положения. Сын начинает в колхозе большую культурную работу и неожиданно убеждается, что имеет дело с как бы вовсе незнакомыми ему выросшими, накопившими большой опыт людьми, которых интересуют самые разнообразные вопросы, а он далеко не всегда может на эти вопросы ответить. Ученый человек, он приехал в деревню с правилом — «знать и людям передать» то, что он знает, а оказывается — он и сам-то очень мало знает и ему необходимо работать и работать, чтобы удовлетворительно исполнить свой прямой долг перед односельчанами.

Так был задуман образ, и как раз самые слабые сцены фильма (в частности, эпизод вечера вопросов и ответов) воплощает этот замысел. С самого начала, в первых же двух-трех эпизодах, коллизия между Степаном Лаутиным и отцом раскрывалась полностью, точно так же полностью раскрывалась и центральная тема образа, смысл образа учителя. И все, что происходило с учителем после этих начальных эпизодов, только повторяло эту тему. Эта линия оказалась самой слабой в фильме. И если зритель смотрел фильм с напряжением и интересом, то потому, что неожиданно удалась другая линия — история отношений учителя и деревенской девушки Аграфены. Она, эта история, возникла непроизвольно, без заранее заданной темы и приводила к столкновению, в котором Аграфена проявляла столько достоинства, силы, моральной чистоты, высоких душевных качеств, что самый этот образ сильнее и ярче свидетельствовал об огромном культурном росте деревенской девушки, об ее душевном величии, нежели специально притянутые, чтобы иллюстрировать эту мысль эпизоды. И вся тема, которая должна была быть решена как раз по линии основного показа Степана Лаутина, фактически оказывалась решенной на путях этого второстепенного по сценарию конфликта. В истории с Аграфеной он терпел поражение как раз тогда, когда ему казалось, что он исполняет свой прямой моральный долг (эпизод, в котором Аграфена отвергает предложение выйти за него замуж), и торжествовал победу в отнюдь не предвиденных им обстоятельствах. (А сцена экзамена в новой школе?) Одной из основных причин удачи этой линии фильма является именно то, что она с самого начала тематически не задана, не предопределена, что тема раскрывается здесь свободно, возникая в процессе развития отношений между Аграфеной и Лаутиным.

Именно в этом свободном развитии темы и характера заключаются преимущества биографического образа. Тема биографии, тема образа складывается и возникает из ряда, целой цепи фактов. Биография Чкалова отнюдь не обращена в сценарии Байдукова, Тарасова и Чирскова лицом к теме с самого начала. Центральная тема биографии раскрывается с отчетливой ясностью только во второй половине сценария, медленно накапливая посылки, обогащаясь конкретными мотивами, одеваясь конкретной тканью драматургии. Именно потому, что авторы сценария не принесли характер Чкалова в жертву тематической заданности, характер приобрел необычайное богатство и красочность, тема — глубину и отчетливость.

Этому принципу развития и построения темы и образа будет учиться у биографического фильма наша кинодраматургия, именно эти преимущества и привилегии в работе над характером должна она завоевать у художественной биографии.

Есть одна поразительная черта, одно ощущение, которое почувствует каждый, кто прочитал сценарий о Чкалове. Это ощущение необычайной органичности характера Чкалова. В сценах на аэродроме и в сценах в семье, во время знаменитого своего перелета и у постели умирающего Алешина, герой сценария ни на секунду не изменяет самому себе, каждый раз в то же время раскрывая какие-то новые грани своего характера, каждый раз являясь читателю иным, не похожим на себя в предыдущем эпизоде.

Это ощущение органичности, единства характера Чкалова основано прежде всего на некой единой точке зрения на героя, которая и позволяет раскрыть характер во всей его гражданской и человеческой полноте, во всей его красочности и своеобразии.

Именно в этом смысле биографический фильм, в частности сценарий о Чкалове, намечает правильные и точные пути в решении проблемы положительного героя.

Буржуазная биографическая литература, равно как и буржуазно-биографический фильм, очень часто отмечены невероятной мизантропической мелочностью в обрисовке и характеристике героя. В сценарии и фильме о Пастере момент, когда Пастер приходит к идее изобретения вакцины против бешенства, дан в сюжетном узле, в котором связаны несколько линий, в частности линия дочери, бывшей замужем за одним из ассистентов Пастера, впослед-

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм.
На фото: арт. К. Сорокин в роли бортмеханика самолета Байдукова и засл. арт. РСФСР В. Ванин в роли Пал Палыча

ствии знаменитым Ру. и линия старинного врага Пастера, врача, категорически отрицающего антисептику, за принципы которой много лет борется Пастер. В научной деятельности Пастера наступает какой-то очень серьезный момент — лихорадочно работают все служащие лаборатории, сам он дни и ночи проводит за микроскопом, у станков, в которых находятся подопытные животные, у рабочего стола. В этот момент приходит его жена с сообщением, что у дочери начинаются роды, необходимо вызвать врача. И Пастер, чтобы не отрывать своего зятя от работы, сам отправляется за врачом. Единственный человек, которого он находит, это старинный его враг, человек, соглашающийся прокипятить инструменты перед тем как зайти в комнату роженицы (он не верит в существование бактерий и правила антисептики кажутся ему сущими пустяками) только при условии, что Пастер тут же напишет ему записку с отказом от своих теорий, с признанием, что все эти теории — сущий вздор, не заслуживающий внимания серьезной науки.

Эпизод этот вымышлен, но очень характерно, что для утверждения образа Пастера как образа, наделенного глубокой человечностью, авторам сценария понадобилось выдумать именно этот эпизод. Они были уверены, что зритель не воспримет героя как живого человека, если они не поставят его в какие-то, по их мнению, специфически человеческие положения, если они ограничатся только эпизодами, непосредственно рисующими научную деятельность Пастера, словно человеческая сущность не раскрывается в науке, но только в ложно мелодраматической ситуации с дочерью.

Если мы внимательно присмотримся к традициям биографического жанра в прошлом, то без труда обнаружим еще одну характерную особенность. Это очень частое стремление показать великого человека как чудака. Буржуа был чрезвычайно озабочен тем, чтобы всех людей, в облике которых ему чудилась исключительность, являвшаяся в действительности стремлением вырваться за пределы своего класса и своей эпохи, превратить в безобидных чудаков. Так культивировалась в буржуазной философской литературе легенда о филистерстве Канта, так трактовался в буржуазной историографии Фурье как человек, который напрасно ждал и не дождался миллионера, чтобы тот помог ему осуществить его социальные утопии.

И в первом и во втором случае пред нами чрезвычайно характерная для буржуазного мышления черта — двойственность оценки, двойственность критериев, из которых один обращен к частному лицу, другой — к государственному. Есть мораль частного человека, домашняя, семейная мораль и есть мораль государственного человека. И эта двойственность оценок всегда оказывалась в биографиях (безразлично — научных или художественных) попыткой судить великого человека—ученого, государственного деятеля, полководца, с точки зрения частной, домашней, семейной морали. Так буржуазная историография пыталась судить Робеспьера и якобинскую политику террора по отношению к врагам революции с точки зрения сентиментальной морали, осуждая великого вождя якобинцев за бессердечие и жестокость.

Эту же подмену государственного критерия критерием частной морали мы можем неоднократно встретить и в буржуазной литературе, и в буржуазной науке, и в буржуазном кино (вспомним хотя бы откровенно реакционный, основанный именно на этой подмене фильм Мария Антуанетта с Нормой Ширер). Отношение к великому человеку как к чудаку (легенды о филистерстве Канта, о наивности Фурье, если брать русские примеры — подчеркивание необычайных чудачеств Суворова, тем более любопытно, что он был отстранен от руководства армией Павлом, который действительно был сумасшедшим, тщательное высчитывание карточных долгов, проигрышей и выигрышей Некрасова, легенда о ненормальности Чернышевского) имеет своим источником все ту же подмену: общественное и государственное значение человека легко снимается домашними эстетическими и моральными оценками.

Гегель писал в введении к «Философии истории»: «Известна поговорка, что для камердинера не существует героя; я добавил, а Гете повторил это через десять лет, — но не потому, что последний не герой, а потому что первый — камердинер. Камердинер снимает с героя сапоги, укладывает его в постель, знает, что он любит пить шампанское и т. д. Плохо приходится в историографии историческим личностям, обслуживаемым такими психологическими камердинерами; они низводятся этими же камердинерами до такого же нравственного уровня, на котором стоят подобные тонкие знатоки людей, или, скорее, несколькими ступеньками ниже этого уровня».

Это замечание можно полностью отнести не только к буржуазной историографии, но и к буржуазному биографическому фильму и к биографическому жанру в буржуазном искусстве вообще. Ибо оценка героя, политика, ученого, поэта с точки зрения интимной домашней морали и есть оценка с точки зрения «психологического камердинера».

Буржуазная историография прибегает к двойному критерию, к оценке буржуазных деятелей с точки зрения частной морали, чтобы скрыть тот своекорыстный интерес, который фактически является основанием деятельности крупных политиков буржуазии. Конечно, каждый норовит в свой карман — это великолепно понимает буржуазный историограф. Но он понимает также, что об этом нельзя, не принято говорить. Поэтому он судит своих деятелей не с точки зрения их государственных дел, но с точки зрения морали частного лица. А тогда, когда в поле его зрения оказывается биография действительно великого человека — будь то Пастер или Робеспьер, Колумб или вождь восставших мексиканских пеонов Вилья — он неизменно обращается к тому же критерию частного лица, этим он стремится, с одной стороны, скрыть подлинно революционное значение их деятельности, с другой — показать, что все они собственно такие же люди, как любой буржуа с его домашними слабостями и пороками (вспомним, какое большое место в сюжете с Вильей занимает история его любовных увлечений).

Стиль биографии большевика, революционера, вообще советского человека, человека социалистического общества отмечен прежде всего единством, отсутствием раздвоения на частного человека и гражданина — характерного признака человека буржуазного общества. Было бы заблуждением, чтобы не сказать ошибкой, полагать, что известное нам по буржуазному искусству раздвоение между частным и государственным лицом есть не более, чем хитроумный маневр апологетов буржуазного порядка. Это раздвоение в буржуазном обществе существует объективно как выражение его главных противоречий и исчезает только с отмиранием коренных основ этого общества. Разумеется, эта объективная особенность не только является почвой для мистификации, но и одним из ее главных средств. Это единство и обусловливает и органичность характера Чкалова и единую точку зрения на героя. Для Чкалова жить это и значит делать, между тем как для героя буржуазии сфера дела и сфера жизни всегда резко разделены.

В сценарии о Чкалове есть целая линия — линия его отношений с женой, которая в любом буржуазном романе превращена была бы только в казус, введенный в роман для озеленения. В сценарии о Чкалове эта линия подчинена единой теме биографии Чкалова на равных правах со всеми другими линиями и, следовательно, подчинена той же единой точке зрения на героя, о которой мы говорили, тому же принципу единства и органичности характера.

Напомним в нескольких словах как развивается история отношений Чкалова с женой. В сцене свидания на мосту будущей жены Чкалова и командира Алешина последний все время предупреждает ее, что у Чкалова невозможный характер, что жизнь ее с ним будет исполнена страшной тревоги за его судьбу, что это будет нелегкая и необычная жизнь. В ответ на это девушка с изумленной интонацией повторяет только одну фразу: «Вы с ума сошли, я совсем не собираюсь быть его женой!» Но тут в этой сцене, когда Чкалов, чтобы отомстить Алешину, пролетает с невероятной, какой-то нечеловеческой смелостью под мостом и Алешин гневно бросает реплику: «Забудьте все, что я говорил. Вы не будете его женой!» Она отвечает: «Я буду его женой». Ее покорили и этот характер, и эта безудержная смелость, и эта необычайная красота дерзающего человека. Она уже совершенно отчетливо знает и понимает, какая жизнь ей предстоит. Вот почему ее совсем не пугает и не смущает, что Чкалова изгнали из авиации, что впереди какая-то непонятная жизнь. И в ответ на заявление Чкалова, что говорить им, собственно, теперь не о чем, потому что его уволили, она сама берет его под руку и идет вместе с ним. Они идут молча, говорить не нужно — все ясно и без слов. Потом Чкалов произносит фразу, которая является очень важным смысловым центром этой линии: «Только, Ольга, если буду летать, на всю жизнь обещай не путаться в мои летные дела... Не люблю».

Романы, как известно, часто кончаются свадьбами. Если романист и описывает все, что случается после свадьбы, то только в том случае, если после свадьбы наступают нелады. Казалось бы, что после описанной сцены линия отношений Чкалова с женой закончена. В действительности, она только здесь и начинается. Начинается странная жизнь, исполненная для жены невероятной тревоги за ежедневно рискующего, безрассудно смелого Чкалова. Она приходит на Тушинский аэродром в день, когда Чкалов с наибольшей может быть яркостью демонстрирует презрительное отношение к риску, к смерти, стремясь рядом головокружительных фигур вытряхнуть застрявшее шасси. Этот эпизод — кульминация прежнего Чкалова, высшая точка темы пренебрежительного отношения к ценности собственной жизни. Жена уходит, не будучи в силах выдержать это зрелище. Она уверена, так же, впрочем, как и все окружающие, что авария неизбежна и что через несколько минут Чкалов будет трупом. «Красиво умирает», говорит кто-то из зрителей. «Как жил», отвечает другой.

В этих словах полностью сформулирована тема ложного героизма, героизма, пренебрегающего жизнью. До сих пор все было раздельно и неслиянно для Чкалова — его летные дела, его стремление дать стране настоящий боевой тип истребителя и его семейная жизнь, жена, дети, дом.

«Обещай не путаться в мои летные дела», — Чкалову кажется, что этой фразой он навсегда разделил свое существование на две неравные доли — одну большую, в которой он позволяет себе презирать смертельную опасность, играть жизнью, и другую — значительно меньшую, в которой сосредоточено все то, что с тревогой и ужасом с минуту на минуту готово услышать весть о его гибели. Он понимает, что для жены все это очень трудно и страшно, недаром, убеждая директора завода дать ему еще один испытательный полет, он говорит: «У меня жена, дети и я рискую головой. Значит, надо!» (но он убежден, что в его жизни так и должно быть, иначе и не может быть). Чкалов как бы пытается перевернуть тот двойственный принцип, которым руководствуется человек буржуазного общества. Для последнего дело есть дело, а жизнь — это семья и дом. Для Чкалова — жизнь это его дело, заставляющее его ежеминутно рисковать жизнью, а семья — нечто очень личное, нечто такое, в чем он участвует только до того момента, когда дело потребует от него жизни.

И вот после беседы на Тушинском аэродроме он возвращается в семью. Происходит уже описанная нами сцена. Это возвращение в семью, этот отказ от двойного счета — на жизнь и на семью, это признание, что он жил, ничего не замечая, мало и скудно любил жену и детей, это жадное желание пережить все сначала и снова — это и есть высочайшее торжество жизни. Только в этот момент все становится для него ясным и слитым воедино, только в этот момент жизнь выступает перед ним во всей своей героической, моральной, эстетической целостности. Только с этого дня обретает он ту полноту, единство и гармоничность взгляда на мир, которые позволили ему в труднейшие минуты перелета, имевшего мировое значение, не потеряться, найти единственно возможный выход, который обеспечил победу.

Но линия отношений с женой на этом не кончилась. Формально Чкалов требует от жены сохранения старого обязательства — не вмешиваться в летные дела. Но ему нечего возразить ей, когда в момент раздумья над своей дальнейшей работой он вдруг начинает предлагать ей остаться дома, бросить свое дело, заняться детьми, а она отвечает ему гневными словами: «Я разлюблю тебя, если ты перестанешь летать... Всю жизнь я летала с тобой, я испытывала твои самолеты, падала и разбивалась с тобой, трое суток без сна, без отдыха, в туманах и бурях неслась я с тобой на восток...».

Возвращение к семье не обессилило и не сломало Чкалова. Оно обогатило его, оно заставило его покончить с двойным счетом и заменить этот счет единым ощущением живой, торжествующей, прекрасной жизни.

Американский режиссер Виктор Флемминг поставил замечательную картину Летчик-испытатель с Кларком Гебль и Мирной Лей в главных ролях. Это история блистательного летчика, человека, который в разных условиях совсем не похож на самого себя. В воздухе — на самолете — это поэт и мастер, на земле — это обыкновенный средний американец, не умеющий ценить те тяжелые душевные тревоги, которые переживает его жена, беззаветно его любящая, отдавшая этой тревоге за любимого человека все свои силы, молодость, все богатство своей души. Блестящий мастер, подлинный виртуоз — он неполноценный человек, ибо в конце концов ничто на земле ему не дорого и не привлекательно. В «Вильгельме Мейстере» есть слова, что бюргер «должен развить в себе отдельные способности, чтобы стать пригодным к чему-либо, и уж заранее предполагается, что в его натуре нет и не может быть никакой гармонии, ибо, чтобы сделать себя пригодным для чего-нибудь одного, он должен пренебречь всем остальным». Герой американского фильма пригоден только для одного — для смертельного риска, он специализирован лишь на одном — на равнодушии к жизни. На земле он не только ординарный человек! На земле он еще и раб, зависящий от владельца авиационной фирмы, который превращает его жизнь, его смелость, его страсть рисковать в источник дохода. Он несколько раз падает, расшибается, но ему все ни по чем, и он снова возвращается к своей смертельной профессии. И только после страшной и чудовищной катастрофы, в которой погибает его бортмеханик, лучший его друг, он решает бросить это страшное, убийственное ремесло. Он возвращается к семье и поступает в армию инструктором по обучению молодых летчиков.

И вот последняя сцена фильма. Предстоят учебные полеты, герой провожает глазами взмывающие вверх аэропланы, на которых летят его ученики. К аэродрому подходит машина, в которой сидят жена и сын. С гневом и тоской в голосе он говорит ей о том, что много раз просил не брать мальчика на аэродром, ибо нельзя приучать ребенка к виду самолета, чтобы он, не дай бог, не заболел страстью к той же отвратительной профессии, которой посвятил свою жизнь отец. Этот конец выглядит в фильме глубоко пессимистическим. Он кажется страшнее, чем если бы герой просто погиб. Вернувшись в семью, отказавшись от той профессии, в которой он чувствовал себя свободным, оставшись на земле, он окончательно потерял свою свободу, отказался от самого себя, отказался от жизни. Мораль частного человека торжествует над ним, убив самое дорогое и яркое, что в нем было.

Раздвоение человека буржуазного общества начинается как раздвоение между частным и государственным лицом и продолжается как раздвоение между делом и жизнью, мыслью и чувством, намерением и поступком, представлением человека в самом себе и его реальной стоимостью, реальным положением. Жертвой этого раздвоения падает герой картины Флемминга. Став частным человеком, он теряет свободу, поэзию, жизнь. Это путь прямо противоположный тому пути, по которому шел Чкалов, приводящий к диаметрально противоположным результатам. Это герой, раздвоенный и разорванный противоречиями капиталистического общества, где все может быть товаром, в том числе и смертельный риск; антипод того советского героя, который поражает необычайной органичностью своего характера, высокой гармонией своей прекрасной жизни.

◇

В нашей критике существует, правда, в скрытой и теоретически неосознанной форме, убеждение, что жизненность того или иного героя заключается в его недостатках.

Недостатки оказываются отрицательным симптомом достоинств. Мы очень часто представляем себе дело так, что герой покажется зрителю или читателю живым человеком только тогда, если мы прибавим к его советским убеждениям, воле, настойчивости, уму какие-то дефекты и трещины, которые будто бы и превращают его в живого человека.

Есть кинодраматурги, которые иначе и не представляют себе героя. Уже после того, как характер обрисо-

вался ясно и точно, они спешно начинают выискивать трещины и недостатки. Если герой неполноценен — значит он живой человек; если сознание его разорвано, находится во власти противоречий — значит это характер глубокий и многокрасочный. И вот начинается тщательная дозировка достоинств и недостатков, начинаются «но». Герой — хороший производственник, у него большая и дружная семья, но он любит выпить. Герой — крупный ученый, новатор, общественник, но его съедает бес честолюбия, который очень сильно толкает его на дорожку карьеризма.

Авторы, которые предполагают, что именно в этой дозировке достоинств и недостатков заключается секрет проблемы положительного героя, удивительно похожи на каких-то эстетических фармацевтов. Им кажется, что все дело в дозировке, в балансе достоинств или недостатков. Им кажется, что в облике положительного героя необходимо смягчить недостатки достоинствами, а достоинства ограничить недостатками. Только в этом случае будто бы зритель поверит герою.

Им и в голову не приходит, что в результате такого рецепта создания положительного героя, такого метода работы над характером мы получаем не живого человека, но какую-то составную мозаику из достоинств и недостатков, какую-то пустышку, абстракцию, в которой пороки и достоинства совмещаются чисто арифметическим путем. Если Ивану Петровичу оставить только достоинства, то он будет казаться схематичным, поэтому прибавим к его бесчисленным плюсам один или два минуса. И получится положительный герой, но при этом «живой» положительный герой, ибо теперь в нем, помимо многочисленных добродетелей, заключено еще какое-то количество страстишек и тайных пороков. Петр Иванович в сценарии должен играть роль отрицательного героя. Но если снабдить его только пороками, то зритель сразу догадается, что это отрицательный герой. Поэтому прибавим к его многочисленным минусам парочку плюсов — он обаятелен, умен и остроумен (таким он должен казаться зрителю в первых частях фильма), но в сущности — это совершенный гусак и подлец (это выясняется уже примерно в середине фильма).

За последнее время придуман был новый рецепт работы над характером, кажется, еще более нелепый. Положительный герой — это герой, вообще лишенный страстей и каких бы то ни было настоящих человеческих черт. Поэтому, если от него уходит жена, то, хотя он и очень ее любит, хотя ему и больно с ней расстаться, но он и виду не показывает. Он видит и знает, что человек, которого полюбила его жена,—дурной, мелкий, эгоистичный и черствый человек, что она не может быть с ним счастлива. Казалось бы, ему необходимо хотя бы поговорить с ней, предупредить ее от неосторожного шага. Какое там! Если он сделает это, все кругом могут подумать, что в нем говорит ревность, пережитки мелкособственнического чувства, а герой больше всего боится малейшего пятнышка на своей моральной репутации. И он делает все, чтобы облегчить жене возможность уйти от него. Такого героя мы видели в пьесе К. Симонова «Обыкновенная история».

Надо, понять, наконец, что ни эстетическая дозировка, ни бухгалтерский баланс не являются методами работы над характером. И прежде всего потому, что при таком способе работы характер берется абстрактно, вне реальных связей, как характер застывший, раз навсегда данный и исключающий развитие.

«На то и существует наша партия,—говорил товарищ А. А. Жданов на XVIII съезде партии,—на то мы и добились побед социализма, на то мы и ставим задачи коммунистического строительства, чтобы переделывать людей, их сознание. Если некоторые думают, что переделка сознания людей не касается членов партии, что коммунисты от рождения свободны от всяких предрассудков и абсолютно не нуждаются ни в каком перевоспитании, то это не что иное, как идеалистический, схематический взгляд на людей. Такой подход к человеку, когда о нем судят абстрактно, по заранее заготовленной мерке, и не изучают его во всех связях и опосредствованиях,—обрекает на пассивность, на пессимистическую оценку людей. Такой пессимистический подход обращен к прошлому. Такой подход к оценке людей ничего общего с большевизмом не имеет. По своей методологии он глубоко враждебен большевизму.

Мне кажется, что все это есть рецидив меньшевизма, своеобразная форма оппортунизма в отношении к живым людям, когда исходят не из того, чтобы вести человека вперед, исправлять его недостатки и перевоспитывать, а гипертрофируют, раздувают недостатки людей и не распознают в людях то ценное, что необходимо развивать, всячески поддержать». (Изменения в уставе ВКП(б). Доклад на XVIII съезде ВКП(б), стр. 26—27).

Методология охотников за недостатками начинается с какого-либо пустякового порока, который они приписывают положительному герою и логически завершается героями Закона жизни, фильма, в котором есть и «обаятельный» подлец Огнерубов и чрезвычайно хилый положительный герой, который не обладает даже плюсами характера Огнерубова.

Эта методология ведет и к полной беспомощности драматургии. Мы имели несколько фильмов, в которых драматургия движется, пытается двигаться вне образа, а образ пытается жить вне драматургии. Эта абсолютно порочная система полностью обусловлена методологией баланса достоинств и грешков в характере героя. Ведь драматургия — это всегда движение, развитие, борьба; а развиваться может только нечто живое, цельное, органическое, но никак не составное, механически склеенное, сложенное по простейшему арифметическому правилу. Ибо в драматургии «дозировщиков» нет и не может быть развития; в образе, как в калейдоскопе, одна черта сменяется другой, достоинства — недостатками, связи и борьба одного с другим оказываются искусственными и случайными.

Есть у Ленина замечательное указание о существе характера, о том, как нужно рассматривать положительные и отрицательные стороны характера. «Здесь я приведу вам одну французскую поговорку, которая говорит, что обыкновенно у людей недостатки имеют связь с их достоинствами. Недостатки у человека являются как бы продолжением его достоинств. Но если достоинства продолжаются больше, чем надо, обнаруживаются не тогда, когда надо, и не там, где надо, то они являются недостатками» (Соч. т. XXVII, стр. 136).

В этих словах очень точно указана, во-первых, взаимосвязность всех сторон характера и, во-вторых — связь характера с обстоятельствами. Ленин дает формулировку, решительно исключающую метод дозировки и баланса в характере. И именно этой фармацевтической дозировки счастливо избежали авторы сценария о Чкалове.

В одном из первых эпизодов сценария командир отряда Алешин, посетив Чкалова, сидящего на гауптвахте, по пальцам исчисляет баланс достоинств и недостатков Чкалова.

«Кто лучше всех в отряде стрелял? Кто бесстрашно бился и побеждал всегда? Кому не страшен ни чорт, ни

дьявол? Кто выполнял любое задание? Кого нарком благодарил за искусство?»

После каждого вопроса Алешин сам отвечает: «Чкалов — и подводит итог: — Вот твой актив! А кто озорства ради коров самолетом гонял так, что коровы доиться перестали? — Кто несмотря на запрет летал вверх колесами? Кто вопреки уставу ниже всех пилотировал? Кто под мостом пролетел? Кто больше всех сидел под арестом?»

И на эти вопросы Чкалов нехотя, признается: «Ну, я...»

Командир Алешин не мог в то время читать современные пьесы и критику: но ведь и он дозирует и балансирует, не предвидя только, что полеты вверх колесами, пилотирование ниже, чем это полагалось, довольно скоро станут в нашей авиации почти обычным делом. Он не понимал тогда, что пролет под мостом и ряд странных с точки зрения элементарного здравого смысла выходок Чкалова, квалифицировавшихся как воздушное хулиганство, были в существе опытами новатора, еще шедшего вслепую, без точно осознанной цели, но очень хорошо чувствовавшего, что так, по-старинке, дальше летать нельзя. И все эти выходки, в сущности, не были даже недостатками, хотя командиру Алешину они казались чуть ли не преступлением.

Но характерное для Чкалова тех лет абсолютное пренебрежение к собственной жизни, некоторое ухарство в отношении к самому себе, слепая и стихийная сила, бродившая в нем и заставлявшая его выкидывать бог весть какие штуки, — все это было очень серьезным недостатком большого и сильного характера.

Как легко было бы авторам превратить дальнейшую историю Чкалова в историю о воздушном хулигане, который неожиданно «исправился». Честь им и хвала за то, что они этого не сделали. Ибо при этом погибло бы основное — органичность и цельность характера. Картина была бы примерно такой: вот веселый человек Чкалов с недостатками, потом в нем произошел перелом и он остался с одними только достоинствами. Подобные дозировщики забывают только о том, что минус на плюс в алгебре всегда дает минус.

Но авторы сценария этого не сделали — они отказались от этого простейшего и самого неплодотворного способа решения задачи. Ведь перелом, который произошел в Чкалове, не был резким переломом характера. Он сохранил все свое мужество, свою новаторскую смелость, свое умение дерзать, всю свою энергию и силу. В последних частях сценария перед нами тот же человек, но только нашедший правильный и единственно верный путь. И все то, что было в иных условиях очень серьезным пороком, неожиданно обернулось теперь достоинствами большого и смелого человека.

Да, он изменил своей философии пренебрежения и равнодушия к жизни, но ведь и эта философия была только результатом невозможности правильно применить свою энергию и новаторскую смелость. Это совсем не история исправившегося хулигана, это история характера, который после нескольких лет нащупывания пути в потемках находит, наконец, верную дорогу, истинную форму своей деятельности; это история большой и хаотической натуры, которая обретает гармонию, это подлинная биография, т. е. рассказ о том, как рос и созревал один из самых замечательных людей нашего времени.

И именно потому, что в центре этого рассказа, поражающий своей органичностью и единством образ героя, именно потому, что сценарий представляет собою историю развития и роста этого героя, а не бухгалтерский подсчет его достоинств и недостатков, сценарий поражает уверенной и зрелой драматургией, драматической напряженностью, сложным движением внутри каждого эпизода, чистотой и ясностью конфликтов и коллизий. Как много видели мы за последнее время сценариев, сюжет которых был основан на простейшем недоразумении, которое легко разъяснялось к концу! Герой выходил из этого недоразумения таким же, каким входил в него, он не обогащался ни опытом, ни мудростью; тема героя задана была с самого начала — та же тема сохранялась на протяжении всего сценария, а зритель, слушая высокопарные рассуждения критики, думал про себя: что мне в том, что герой типичен, если на протяжении всего фильма я ничего нового про него не узнал, если ни одно событие, с ним случившееся, меня не волновало. Да и событие-то похоже было на то, словно герой просто попал в трамвайную перебранку.

◇

Говорят, что на ошибках учатся. Мы очень хорошо умеем учиться на ошибках, и кино, к сожалению, за последнее время слишком часто предоставляло нам эту возможность.

Право, уже давно пора начать учиться на победах и удачах. Сценарий Чкалов — это удача, которая совсем не случайна и которая имеет глубокое принципиальное значение. С этой удачей надо считаться, у нее надо учиться, ибо это удача не только одного сценария, это удача жанра, который принес советской кинематографии большую славу и большие победы.

Музыкальная история

М. Янковский

Эта история в замысле своем очень проста, на первый взгляд даже буднична. Речь идет о том, как шофер такси Говорков стал оперным артистом.

Сколько раз пытались наш театр и кино рассказать о талантах, приходящих в профессиональное искусство из недр художественной самодеятельности! Сколько раз искали сюжетных «обоснований» для решения этой темы! Но по-моему в Музыкальной истории эта тема впервые решена с достаточной правдивостью и убедительностью.

Как герой (героиня) стал (а) артистом (артисткой)... Об этом в западном кино имеется бесчисленное количество произведений, смысл которых сводится, в общем, к тому, что только случай, а никак не закономерность, открывает новоявленному дарованию из народа двери в студию Голливуда или в театр варьете. Формальные признаки этого традиционного подхода решительным образом сказались, как известно, на конструкции Веселых ребят.

Но дальше эта жизненная тема подверглась новым вариациям, свидетельствующим о том, что интерес к ней не ослабевает.

В Волге-Волге Г. Александров подошел к этой простой теме как к поводу для создания сложной трюковой картины. По мере того как «Севрюга» двигалась по широким просторам Волги, сюжет, затертый в экспозиции, терял свою осмысленность, его как бы смывало водой, и перед зрителем проходил только конвейер занимательных, технически безупречных по выполнению трюков. Перегруженность картины занимательными трюками и изобретениями отвела интересную мысль в сторону. Поставленная тема расползлась в многоречивом изложении.

В пьесе К. Финна «Таланты» эта же тема подверглась ненужным испытаниям. Конфликт пошел по линии, в наши дни реально не существующей. Автор нашел для «интриги» какого-то профессионального актера старой формации, поручил ему воскресить старую тему «гения и беспутства» и таким образом подготовить трудности для молодого героя. Но трудности эти настолько нетипичны, что несмотря на бытовую окантовку тема все же решена вне времени и пространства.

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ»

Сценарий Г. Мунблита и Е. Петрова. Режиссеры засл. деят. иск. А. Ивановский и Г. Раппапорт. Оператор засл. деят. иск. БССР А. Кальцатый. Ленфильм.
На фото: засл. арт. РСФСР С. Лемешев в роли Говоркова

А несколько лет назад появилась на короткое время в опереточном театре музыкальная комедия под названием «Певец из завкома»... Очень было смешное название. И очень была несмешная комедия.

◇

Евг. Петров и Г. Мунблит в поисках конфликта не метнулись в театр, чтобы там столкнуть героя с возможными препятствиями, как это сделал в свое время и К. Финн. Они нашли конфликт в таксомоторном гараже, где служит герой картины шофер Говорков. И нашли самый простой конфликт. Простой и жизненный.

У нас принято считать: если уж взят герой, то он обязательно должен быть неким ангелочком с крылышками. И стахановец-то он безупречный и показательный, и уж певец-то он первоклассный, и девушка от него без ума, и все в нем стопроцентное.

В Музыкальной истории героем взят самый простой, ничем не оригинальный шофер. Он, наверное, не самый первоклассный водитель «эмки». Вероятно, есть лучшие. А не лучший он потому, что не очень любит свою профессию. В тайниках души он выбрал другую профессию— Говорков мечтает стать певцом. Вот и все. Он сам не знает, какое богатство заключено в его горле, он не подозревает, как чист, красив, обаятелен по тембру его голос. Просто, он любит петь, ходить в оперу, слушать, как поют другие, наслаждаться музыкой — и все. И ему не приходит в голову, что его место не в ложе верхнего яруса, а на сцене.

Кстати сказать, очень многие талантливые люди сами не умеют оценить себя. То же случилось и с Говорковым. Его нашел и оценил совершенно посторонний человек: старый руководитель оперного кружка, бывший певец и пожизненный энтузиаст оперного искусства Македонский. И, найдя талантливого человека, «приставил его к работе».

Дальше рассказывать нечего. Конечно, Говорков на первых порах испугался, когда вышел на сцену. К тому же у него вышла размолвка с девушкой, и это потрясло его настолько, что он не мог во втором акте «Евгения Онегина» вступить в свою партию. Конечно, он был убежден, что его карьера как певца окончена. Конечно, товарищи по гаражу помогли ему, отправив его учиться в консерваторию. Конечно,

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ»

Сценарий Г. Мунблита и Е. Петрова. Режиссеры засл. деят. иск. А. Ивановский и Г. Рачпаздорт. Оператор засл. деят. иск. БССР А. Кальцатый. Ленфильм.

На фото: арт. З. Федорова в роли Клавы Белкиной

он стал оперным певцом. И, само собой разумеется, он помирился с девушкой. Но обо всем этом не стóит рассказывать. Все это очень просто и обыденно.

В простоте, и если так можно сказать, будничности — одна из главных особенностей и одно из основных достоинств Музыкальной истории. Именно в этом повседневном эпизоде попытались авторы найти все, что нужно и достаточно для построения комедийного сценария. И все нужное нашли. Они искали смешное в том простом и ясном, что взяли материалом для своей «истории», и хорошо нашли его там.

Петя Говорков—шофер такси. Авторы отыскали немало комедийных мелочей для характеристики обстановки и атмосферы гаража. И девушку-диспетчера Клаву, в которую тайком влюблены все шоферы, но которая бледнеет и краснеет при виде одного Говоркова. И конкурента на лирическом фронте — шофера Тараканова, который обладает удивительным даром крайне витиевато изъяснять свои мысли, напоминая чем-то чеховского Епиходова (кстати, и судьба у него епиходовская). И даже в таксомоторном счетчике авторы нашли повод для комедийной сцены, обыграв прозаическую сторону лирической поездки двух любителей бель-канто, позабывших все на свете.

◇

Отказавшись от трюкового подхода к сюжету, Е. Петров и Г. Мунблит, как видно, поставили своей задачей сохранить все происходящее в сценарии в пределах реальности и быта. Они не допустили ни одной условности; почти каждая мелочь в повороте сюжета и, тем самым, в судьбе героев обусловлена бытом и характерами действующих лиц. И все же комедийная нагрузка сценария от этого не снизилась. Ибо авторам посчастливилось найти ключ к комедийному разрешению «будничной» темы.

В этой «скромной картине» есть чему поучиться. Она — продукт наблюдений некоторых мелочей быта.

Когда для «полярного бала» перекрашивают бурого медведя в белого, когда происходит драматическая тяжба между оперным кружком и самодеятельным джазом из-за барабанщика, когда диспетчерская служба в гараже находится в прямой зависимости от лирической настроенности влюбленной дежурной девицы, когда злополучный Тараканов вынужден «воленс-неволенс» везти в своем такси счастливого соперника с любимой девушкой, когда все эти комедийные положения возникают на экране, они смешны вдвойне, потому что не составляют инородного привеска к сквозной сюжетной линии, как это сплошь и рядом бывает в наших комедиях.

Но, ища весь материал для фильма в повседневности, авторы упустили одно существенное звено, которое вряд ли могло быть исчерпывающе найдено в сценарии, но обязательно должно было прозвучать в самой картине.

◇

Музыкальная история — фильм о певце, о любви к музыке, о самой музыке.

Оперная ария, романс, ансамбль, короче говоря, музыка просквозила весь сценарий. История Говоркова— это история любви малозаметного шофера к музыке. Тема жизни старого педагога Македонского — это тема любви к музыке. И закономерным было бы, чтобы в стилистической направленности картины эта музыкальная, поэтическая сторона сюжета была отражена достойным образом.

Но когда перед нами кадр за кадром проходит фильм, то постепенно в сознание просачивается

чувство сожаления, что поэтический по своей «фактуре» материал интерпретирован столь прозаически.

Авторы картины как будто побоялись дать простор музыкальному звучанию. Говорков поет своей любимой песню, но его спугивает толпа гуляющих в парке, и он вынужден убежать от них. Другой—более показательный — пример. В машине, ночью, после первого спектакля мчатся по уснувшим улицам шофер Говорков и его новый знакомый старик Македонский. Их путешествие в такси—это ночь, посвященная искусству; но авторы боятся, как бы зритель не поверил в искреннюю поэтичность этой сцены и держат наготове свисток милиционера и таксомоторный счетчик, который нащелкивает рубли и «снимает» таким образом непосредственное восприятие от романтически проведенной ночи. Кстати, напомним, что в «Под куполом цирка» Ильфа и Петрова уже раз работал таксомоторный счетчик, но тогда он «снимал» лирику у пошляка и мещанина Скамейкина. Там прием этот был закономерным. Здесь он неоспоримо смешон, но и в данном эпизоде, как и в ряде других, он в известной мере «приземляет» все происходящее в картине.

Когда же авторы позволяют поэзии вступить в законные права, как например. в заключительной сцене—

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ»

Сценарий Г. Мунблита и Е. Петрова. Режиссеры засл. деят. иск. А. Ивановский и Г. Раппапорт. Оператор засл. деят. иск. БССР А. Кальцатый. Ленфильм.
На фото: Э. Гарин в роли Тараканова и арт. З. Федорова в роли Клавы Белкиной

спектакле «Майская ночь» — перед нами простой кусок из оперной постановки, автоматически перенесенный на пленку. А то, что является в художественном фильме простой хроникальной засъемкой, то не впечатляет. И эпизод дебюта Говоркова на сцене оперного театра кажется куском из хроники.

Дурно понятое требование бытовой правдивости привело к тому, что совершенно органическая сторона сюжета—музыкальная—не была раскрыта в фильме эмоционально, хотя музыка почти не перестает звучать в нем. И это привело к известному обеднению сценария.

Допущен какой-то мало объяснимый «просчет». Причем просчет, не полностью заложенный в стилистических особенностях сценария. Он допускал внесение многих дополнений «от режиссера». Но эта возможность, к сожалению, не была использована.

Приведу характерную параллель.

Первое знакомство зрителя с Говорковым как с будущим певцом происходит утром: Говорков бреется в ванной и поет. Его голос разносится по всей квартире. Люди заслушались. Но как? На фоне чадящих примусов и керосинок, на фоне малопривлекательного пейзажа коммунальной кухни происходит это знакомство. Кастрюля и сковорода, атмосфера потенциальной склоки — вот фон, на который накладывается песня Говоркова. И музыке не дано стать покорительницей, хотя все «типажи» кухни исполнены восторга,

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ»

Сценарий Г. Мунблита и Е. Петрова. Режиссеры засл. деят. иск. А. Ивановский и Г. Раппапорт. Оператор засл. деят. иск. БССР А. Кальцатый. Ленфильм.
На фото: засл. арт. РСФСР Н. Коновалов в роли Македонского и арт. А. Сергеева в роли Маруси.

и могущая вспыхнуть кухонная свара гаснет под влиянием доносящихся из ванной чарующих звуков.

Вспомним, как экспонируется песня в отличной картине Рене Клэра Под крышами Парижа. Там песня зачаровывает всех и каждого. Авторы французского фильма пошли на известный гиперболизм, объясняемый жанром картины, сделали песню обладающей колдовской силой. Там песенкой зачарован почти весь город. Здесь, в Музыкальной истории, оказалось достаточным зачаровать население одной коммунальной квартиры. Но, выискивая смешные стороны быта, авторы (в данном случае мы говорим о режиссере) застенчиво прикрыли певца и его дарование дымовой завесой из коммунальной кухни.

◇

В Музыкальной истории в качестве киноактера дебютирует С. Лемешев. Говоря по правде, опыт с приглашением оперного тенора на главную роль в комедийный фильм был довольно смелым: очень уж противоречит традиционное понимание тенора-героя задаче героя в веселом фильме. Но опыт этот оказался удачным. С Лемешев играет просто и скромно. Его Говорков — обладатель чудесного голоса, но он все же приятный, застенчивый парень, не очень уверенный в себе и своих качествах певца и артиста. Он весело и без затей разыгрывает лирико-комедийные приключения, отпущенные на его долю сценаристами. Он ни на минуту не обращается в концертанта, всегда остается в образе и не истолковывает сценарных ситуаций в пользу певца-Лемешева, гастролирующего в кино: он — Говорков с начала до конца.

Крайне теплый и трогательный в каждой мелочи образ энтузиаста оперного искусства и доброго гения молодых дарований педагога Македонского создал засл. арт. РСФСР Н. Коновалов, недавно сыгравший роль мастера в Светлом пути.

Перед нами оживает облик бывшего актера, уже забывшего о выпадавших когда-то на его долю лаврах и теперь целиком отдающегося бескорыстному служению искусству.

Присущая ему любовь к патетике кажется в нем несколько преувеличенной, чуть-чуть ходульной. Но именно таков Македонский. И легкие, едва ощутимые черты гротеска, приданные ему актером, не переводят Македонского в шарж а, напротив, лишь оттеняют реальные особенности достаточно традиционного самого по себе типа старого артиста.

Македонский-Коновалов правдив и тогда, когда, размахивая руками, следит по партитуре за ходом заключительного акта «Кармен», когда сражается за высокое искусство с «врагами» из клубного джаза, и когда готовит в своем кружке «Онегина», и когда приводит к победившему тенору любящую его девушку. Все это показано с некоторой чрезмерностью, может быть экзальтацией, но она лежит в природе Македонского. Она так же типична для него, как и старомодный «художественный» бант, небрежно повязанный на шее. Образ Македонского в исполнении Н. Коновалова — одна из приятнейших побед в этом фильме.

Рядом — Эраст Гарин в роли шофера Тараканова. Гарин играет в манере, присущей ему одному. Его лицо сохраняет почти полную неподвижность и бесстрастность. Маленькие усики подчеркивают «демонические» особенности этого почти «американского кинозлодея», пустого и самовлюбленного, Гарин работает на одной интонационной гамме. Лишь изредка «пронизывают» соперника и неподатливую девушку «демонические» глаза. Самодовольная тупость ограниченного человечка, любителя словесной орнаментики выпирает в Гарине-Тараканове на каждом шагу. Создаваемый им образ смешон и отличается законченностью во всех деталях, хотя они очень лаконичны, напоминая приемы графика-шаржиста.

Убедителен и комедиен образ Онегина в буффонном исполнении артиста А. Королькевича. И, к сожалению, несколько бледной выглядит покорительница шоферских сердец гаражная диспетчерша в исполнении Зои Федоровой, которой в последнее время, очевидно, не слишком везет со сценарным материалом.

◇

В целом Музыкальная история — приятный фильм, где превосходно записан звук, где на большой высоте стоит работа оператора А. Кальцатого. Постановщикам картины А. Ивановскому и Г. Раппапорту удалось добиться простоты и выразительности в решении трудной задачи создания бытовой лирической комедии. Снова нужно выразить сожаление, что, решив эту задачу, режиссеры недооценили музыкальную специфику материала и не раскрыли в достаточной мере поэтические возможности, в нем заложенные.

Казахские актеры в фильме „Райхан“

Л. Жемеленко

Искусство народов Советского Союза успело пройти со времени Октября длинный путь. За этот короткий срок немалый путь совершило и искусство социалистического Казахстана.

Создание такой организационно-сложной формы искусства, как театр, требует в обычных условиях целых десятилетий. А освобожденный социалистической революцией казахский народ создал оперный и драматический театры всего за несколько лет.

В последние годы начинает создаваться и казахская кинематография. Райхан — вторая казахская кинокартина. Выпущена она студией Ленфильм, но и автор сценария и актеры — казахи.

Тема Райхан, казалось бы, и уже и проще широкой историко-революционной темы первого казахского фильма Амангельды. (Статью о фильме Амангельды см. в № 5 «Искусства кино» за 1939 год, стр. 28.— *Ред.*). При работе над Амангельды драматург, режиссер и актеры могли опереться на традицию ряда превосходных фильмов о гражданской войне.

Сложнее обстояло дело с фильмом Райхан.

Чтобы показать новых людей и новую жизнь советского Казахстана, авторам фильма пришлось столкнуться со всеми трудностями, которые стоят обычно на пути зачинателей. Как же справились они с этой задачей?

Первое, что поражает в Райхан,—удивительная актерская искренность; но слово «искренность» в данном случае требует особых пояснений.

Искренним бывает каждый хороший актер. Без этого качества нельзя овладеть доверием и вниманием зрителя.

Но здесь можно пользоваться общепринятой манерой выражать свои чувства: хмурить брови, если сердишься, улыбаться, если радуешься, опускать голову, если чувствуешь себя виноватым и т. д. и т. д.

Назвать это штампом нельзя. Это — просто общепринятый язык мимики и жеста. Он настолько распространен в самой жизни, что не только театр, но и литература широко пользуются им. «Хмурить брови» и «сердиться», «опустить голову» и «чувствовать себя виноватым», «развести руками» и «удивиться», «тонко улыбнуться» и «иронизировать», «пожать плечами» и «выразить недоумение», «потереть лоб» и «задуматься» — превратились в си-

---

«РАЙХАН»

Сценарий У. Ауэзова. Режиссер засл. деят. иск. КазССР М. Левин. Оператор Х. Назарян. Ленфильм.

На фото: сцена борьбы джигитов на народном празднике.

«РАЙХАН»

Сценарий У. Ауэзова. Режиссер засл. деят. иск. КазССР М. Левин. Оператор Х. Назарян. Ленфильм.

На фото: арт. Х. Букеева в роли Райхан

нонимы. Мы без труда понимаем их и довольствуемся ими и в литературе, и в театре, и в кинематографе. Но какое чувство благодарности к художнику мы испытываем, когда его герой вместо того, чтобы «тонко улыбнуться», «собирает складки на лбу» или вместо того, чтобы «опустить голову», начинает говорить вдруг вопреки собственному желанию самым небрежным тоном, но так, что видно, насколько кажется он гадок самому себе.

Манера Билибина острить или объяснение Николая Ростова с отцом («Война и мир») запоминается читателем навсегда.

Актер, который умеет отступить от общепринятого языка мимики и жеста и делает это не ради оригинальничанья, а из желания передать изображаемые им чувства возможно точнее, всегда производит на зрителей впечатление искренности и свежести. Если даже молодому актеру, решившемуся на это, подчас нехватает технической строгости и совершенства, искренность остается искренностью и завоевывает самого придирчивого критика.

Но отклонения от общепринятых норм жеста и мимики бывают не только индивидуальными, и общепринятость их в достаточной мере условна.

Хотя язык движения в своей основе и интернационален, но различные национально-бытовые уклады налагают на него свой особый отпечаток. Не случайно очень точно разработанный и как бы расчлененный жест китайского актера отличается от слитного жеста актера-европейца. Не случайно обстоятельный и неторопливый жест актера мхатовской школы не походит на лаконичный и как бы небрежный с виду жест американского киноактера.

«РАЙХАН»

Сценарий У. Ауэзова. Режиссер засл. деят. иск. КазССР М. Левин. Оператор Х. Назарян. Ленфильм.

На фото (в центре): нар. арт. КазССР Серке Кожамкулов в роли табунщика Кеке.

◇

Немалая заслуга режиссера картины Райхан М. З. Левина состоит в том, что он крайне бережно отнесся ко всему своеобразному, проявившемуся в игре казахских актеров.

Вот старый табунщик, влюбленный в свою работу, простодушный, веселый и наивно-хвастливый Кеке (нар. арт. Казахской ССР С. Кожамкулов).

Нельзя не запомнить, в какую печальную гримасу растягивается его лицо, когда его ближайший друг уходит с празднества, отказываясь от байского угощенья. Надо бы и ему, Кеке, уйти вслед за другом. Но как же угощение? Неужели отказаться от упоительно пахнущего плова? Не пить больше пенящегося кумыса? И каким счастьем озаряется его лицо, сколько веселой хитрости в его сощуренных глазах, когда ему приходит, наконец, в голову спасительный довод: «Э, кумыс — всегда кумыс, хотя бы и байский. И не так-то часто приходится пить его вволю!» Как чудесно сердится он, когда срывает с головы шапку и усиленно встряхивает ее, словно именно в ней засела причина его огорчений и тревожных мыслей!

Удивляясь, Кеке не разводит, как мы привыкли, руками; он делает странное движение: поворачивает голову до отказа, подымает руку к плечу и растопыривает пальцы другой беспомощно повисшей руки. Странный асимметричный жест! Но всей своей кажущейся нелепостью он ярко показывает, до какой сильной степени удивился Кеке...

Ночь. Степь. Райхан (артистка Х. Букеева) и Эсым (артист Б. Амурхамзин) сидят, прижавшись друг к другу. Райхан только что сбежала от бая. Ей опасно оставаться здесь: слуги бая разыщут ее. Она пытается уговорить Эсыма бежать в город. Но Эсым не решается. Насупившись, прислушивается он к словам Райхан, медленно отводит от нее руку. Рука Эсыма беспомощно повисает в воздухе. И только один, неуклюже оттопыренный палец проявляет некоторое подобие энергии, словно бы делая попытки вонзиться в воздух. Эсым еще молчит, но ответ уже ясен: не выйдет, ничего не выйдет из поездки в город...

Класс. На одной из парт Райхан. «Сколько будет семь и восемь?» спрашивает учитель. Райхан встает. Движением губ и рук, напряжением всего тела пытается она помочь себе в разрешении трудной задачи. Но вот она успокаивается: ей удалось представить себе совершенно отчетливо стадо овец. Теперь сосчитать нетрудно. К семи овцам прибавляет она одну за другой еще восемь и радостно кричит: «Пятнадцать овец».

Но артисты-казахи справляются так удачно не только с отдельными деталями. Они сильны и в общем рисунке создаваемых образов.

Интересный образ бая создает нар. арт. Казахской ССР Е. Умурзаков. Он играет умно и сдержанно, не прибегая к мелодраматическим эффектам, увлечься которыми в этой роли было бы нетрудно. Его бай — человек, привыкший приказывать. Каждый его жест как бы рассчитан на невидимого слугу, который должен во-время подать и убрать, пододвинуть необходимую вещь, подвести коня, откинуть полог юрты. Даже убежав в горы и оставшись один, не теряет он этой осанки. Он поджигает степь с той же размеренной важностью, с какой принимал когда-то гостей у себя в юрте.

Хороша артистка Х. Букеева. В созданном ею образе Райхан очень удачно сплелись наивная и несколько восторженная деловитость с неожиданной застенчивостью.

◇

К достоинствам фильма Райхан относится и работа режиссера. М. З. Левину чужда погоня за экзотикой. Национальные костюмы, как и национальные обычаи, не являются для него в картине самоцелью. И в этой хорошей сдержанности режиссера сказывается подлинное уважение к бытовым национальным особенностям. Своеобразная природа Казахстана дала режиссеру и оператору Х. Назарьяну обильный материал для ряда замечательных натурных кадров.

◇

Хуже, к сожалению, обстоит дело со сценарием. Наибольший интерес вызывают эпизоды, связанные с учебой и работой Райхан. О них рассказано в сценарии просто и неплохо. Но там, где начинаются сюжетные ухищрения, писатель У. Ауэзов вдруг теряет свою наблюдательность, становится похожим на авторов тех условных сценариев, в которых события наскакивают друг на друга, где много шума, треска и суетни но мало... искусства. Поверхностно и трафаретно разработана в сценарии вся история вредительства.

Ауэзов, хорошо справившийся с началом сценария, наметивший ряд удачных эпизодов, не сумел, однако, придать своей вещи необходимой стройности. Он оставил неразвитыми ряд благодарных мотивов и вместо этого увлекся чисто внешним движением сюжета.

Все же, несмотря на погрешности сценария, фильм Райхан искренне и просто, а местами и поэтично рассказывает историю казахской девушки, превратившейся из забитого и униженного существа в знатного человека нашей страны. И в этом заслуга талантливых актеров, занятых в фильме.

20 ноября исполнилось тридцать лет со дня смерти великого русского писателя Льва Николаевича Толстого.

В связи с этой годовщиной мы помещаем статью Вен. Вишневского, исследовавшего вопрос об отношении Л. Н. Толстого к современной ему кинематографии.

Легенда о киносценариях Л. Н. Толстого

Вен. Вишневский

«Толстой решил написать для синематографа» под таким «сенсационным» названием появилась в мае 1910 года анонимная статья в журнале «Сине-Фоно». Автор, сославшись на газету «Раннее утро», рассказавшую о встрече Толстого с Леонидом Андреевым, привел слова Толстого:

«Вы знаете, я все думал о синематографе. И ночью все просыпался и думал. Я решил написать для синематографа. Конечно, необходимо, чтобы был чтец, как в Амстердаме, который бы передавал текст. А без текста невозможно...»

После смерти писателя журнал напомнил об этом: «Если Лев Николаевич осуществил свое намерение, если он действительно написал пьесу специально для синематографа, то тогда несомненно наступит начало новой истории синематографа. Мы будем бесконечно счастливы, если в бумагах Толстого найдется то, что он хотел написать для синематографа».

Слухи о том, что якобы в архиве Толстого сохранился какой-то сценарий были очень распространены среди дореволюционных киноработников и журналистов. Журнал «Сине-Фоно» в июле 1915 года сообщил о Ханжонкове: «В самом ближайшем времени акц. о-во приступает к сложной и ответственной работе — постановке картины по сценарию, специально написанному для кинематографа Л. Н. Толстым. Сценарий этот приобретен о-вом за большую сумму денег в исключительную собственность».

Легенда о киносценарии Аггей продолжала держаться и после революции. Только недавно, когда рукопись этого «сценария» была вновь найдена (опубликована в 26 томе юбилейного собрания сочинений Л. Толстого), стало известно, что это всего лишь драматическая обработка легенды, которую Толстой предназначал, подобно «Первому винокуру», для народного театра-балагана, но не закончил, узнав, что на эту тему уже написан рассказ В. Гаршиным. Произошло это за десять лет до появления кинематографа.

После революции внимание исследователей обратилось на другой «сценарий» Л. Толстого, слухи о котором возникли также до революции. Покойный киноисторик Б. С. Лихачев первый приписал Толстому не только сценарий, но даже постановку фильма Крестьянская свадьба. Рассказав о беседе Толстого о кино с Дранковым в январе 1910 года, Лихачев добавляет от себя: «Дранков ловит его на слове, и Толстой тут же пишет сценарий, который через час сам режиссирует перед предприимчивым Дранковым. Так создалась Крестьянская свадьба» («Кино в России», Л. 1927, стр. 148).

Лихачев не приводит никаких объяснений для своего утверждения. Но не трудно догадаться об источниках, послуживших основанием для этого. Рекламное объявление о Крестьянской свадьбе в «Сине-Фоно» сообщало, что «лента инсценирована Л. Н. Толстым». Там же рецензент писал: «Когда А. Дранков делал снимки с Л. Н. Толстого, покойный мыслитель как-то сказал ему, что синематограф исполнит свое назначение тогда, когда будет служить между прочим и этнографическим целям и запечатлеет на своей ленте быт и нравы различных народностей в общем и нашей русской в частности.» И вот по мысли Толстого и при его указаниях Дранковым был сделан ряд снимков с этой целью. Между прочим им была снята среди других также и Крестьянская свадьба.

Рецензент журнала «Вестник кинематографии» писал определеннее: «До некоторой степени эта картина — посмертное произведение Льва Николаевича Толстого. Инсценировка этой картины принадлежит ему. На ней изображена подлинная крестьянская свадьба в Ясной Поляне». (В действительности фильм был снят в имении дочери Толстого Т. Л. Сухотиной «Кечетах».)

Так еще раз была создана легенда о киносценарии Л. Толстого, которую пока никто не пытался ни опровергнуть, ни обосновать более серьезно. Составители «Справочника по Толстому» (М. 1928) С. Балухатый и О. Писемская включили «сценарий» в число произведений Л. Толстого, не считая нужным проверить эту гипотезу. Так же поступил и О. Леонидов в статье «Лев Толстой и кинематограф», напечатанной в газете «Кино» в дни 25-летия со дня смерти Толстого, выставив новую гипотезу: Толстой написал сценарий и «прорежиссировал» постановку Крестьянской свадьбы под влиянием беседы с Л. Андреевым.

Последнее соображение, основанное на изучении дневников секретаря Толстого В. Ф. Булгакова («У Л. Н. Толстого в последний год его жизни»), вряд ли состоятельно. Внимательное изучение других источников свидетельствует, что беседа с Л. Андреевым имела только косвенное отношение к эпизоду с фильмом Крестьянская свадьба. Замысел создания фильмов из крестьянской жизни появился раньше.

В архиве Музея им. Толстого нам удалось разыскать ряд неопубликованных материалов, в том числе переписку А. Дранкова, позволяющую выяснить этот любопытнейший эпизод из истории русской кинематографии. Там же оказалось значительное количество печатных материалов (газетных вырезок), автором (вернее вдохновителем) которых мог быть только А. Дранков, сохранивший таким образом не только внешний облик писателя в ряде документальных снимков, но и записавший ряд высказываний Толстого о кино, пролежавших забытыми в архиве свыше 30 лет. Достоверность некоторых сведений, сообщаемых Дранковым в беседах и заметках, все же нужно признать относительной. Сам Дранков в одном из писем к С. А. Толстой пишет: «Слагаю с себя также ответственность за

пространную заметку «Русского слова», так как пара слов, сказанных приятелем сотруднику газеты, превратились в такую статью, которой я не узнал. Еще раз убеждаюсь, что ваши слова о газетах есть истина святая». (Письмо от 10 января 1910 года.)

Речь идет о заметке «Синематограф в Ясной Поляне», появившейся 9 января 1910 г. в газете «Русское слово», а затем в двух петербургских газетах и в двух киножурналах. Наиболее поздней, значительно перередактированной и поэтому вероятно более достоверной является статья-заметка в журнале «Сине-Фоно». В ней интересны такие детали: когда Толстой после просмотра кинокартин высказал ставшую впоследствии очень популярной мысль: «необходимо, чтобы синематограф запечатлевал русскую действительность в самых разнообразных ее проявлениях. Русская жизнь должна при этом воспроизводиться синематографом так, как она есть; не следует гоняться за вымышленными сюжетами» — в разговор вмешалась его дочь Татьяна Львовна Сухотина.

«Дочь Льва Николаевича, — рассказывается далее, — Татьяна Львовна заметила при этом, что в Тульской губернии до сих пор сохранились старинные русские костюмы и что их следует запечатлеть на ленте. Она предложила Дранкову приехать к себе в имение, где она обещала ему устроить ряд интересных сцен из жизни крестьян.

— Да, да, — вставил Лев Николаевич, — Таня говорит правду, послушайте ее совета: это будет очень интересно, потому что сама жизнь нашего крестьянина очень интересна и поучительна.

При этом Лев Николаевич развернул свою книгу «Русские мужики» и, указывая на иллюстрации в ней, сказал:— Вы видите, как много здесь работы для фотографа!»

Указание Толстого на альбом «Русские мужики» красноречивее всего говорит о том, как смотрел тогда Толстой на кинематограф, чего он ждал от него, какие задачи перед ним ставил. «Русские мужики» — это альбом репродукций с картин художника-передвижника Н. В. Орлова, выпущенный в 1909 г. при участии Л. Н. Толстого. В предисловии к альбому Толстой писал: «Прекрасное дело — издание альбома картин Орлова. Орлов мой любимый художник потому, что предмет его картин — мой любимый предмет. Предмет этот — это русский народ — настоящий русский мужицкий народ...»

Еще в 1894 году С. А. Толстая в письме к Т. Л. Сухотиной писала, что Л. Н. Толстой при посещении Третьяковской галлереи (17 февраля) «умилился» картиной Орлова из народной жизни. Позднее в марте 1902 года Толстой написал Орлову одобрительный отзыв о его картине «Недоимка». В апреле 1904 года Толстой писал Орлову о его новой картине «Освящение монополии», что в картине «все прекрасно и в целом и порознь», и дал ему сюжет — рекрутская ставка.

Бывший секретарь Толстого Н. Н. Гусев (теперь редактор юбилейного собрания сочинений Толстого) в своих воспоминаниях «Два года с Л. Н. Толстым» рассказывает, что в кабинете Толстого висели снимки с картин Н. В. Орлова из народной жизни; 27 марта 1908 года он записал в дневнике слова Толстого: «Я каждый раз у себя прохожу и останавливаюсь около картин Орлова. Какой это талант! И художественный талант и высокое понимание...» «Это, по-моему, величайший русский художник, — сказал Л. Н. про Орлова» — записал Н. Гусев 28 января 1909 г.

Дранков пытался воспользоваться, как умел, советом Л. Толстого. Он не решился беспокоить великого писателя (вообще Дранков благоговел перед Толстым, как

Реклама фильма «Крестьянская свадьба». 1910

это не вяжется с нашим представлением о Дранкове, которого мы привыкли считать неразборчивым в средствах авантюристом и темным дельцом); 12 июня 1910 г. он пишет Т. Л. Сухотиной: «В бытность мою в Ясной Поляне, когда я демонстрировал и сделал ряд новых кинематографических снимков из жизни графа Льва Николаевича с семьею, Вы изволили мне высказать мысль, что было бы очень желательно сделать кинематографический снимок Ваших крестьян, одетых в свои народные бытовые костюмы, которые сохранились у них. Осмелюсь Вам напомнить об этом и просить Вашего разрешения приехать к Вам в имение для вышеупомянутой цели». (Все письма хранятся в архиве Музея им. Толстого.)

Ответ Т. Л. Сухотиной был повидимому благоприятный: вероятно она приглашала его приехать и напоминала о пребывании (с 2 по 20 мая) там Л. Н. Толсто-

Картина художника-передвижника Н. Орлова «Возвращение рекрута», привлекшая внимание Л. Н. Толстого

го (ее писем к Дранкову в архиве Музея нет) 28 июня Дранков снова пишет ей: «Только что получил оба Ваших письма, так как лишь сегодня утром прибыл из Москвы. Глубоко Вам признателен за них. О том, что Лев Николаевич гостил у Вас, я знал из газет, но не смел приехать, так как уезжаю сейчас в Ригу. Посылая вместо себя брата и г. Козловского, очень прошу Вашего содействия, за которое заранее приношу свою признательность. Все, что Вам покажется необходимым запечатлеть на ленте, они сделают...» (Николай Феофанович Козловский — недавно умерший старейший русский оператор, последнее время работавший в Лентехфильме.)

Съемки начались вероятно тотчас же, так как 1 июля Сухотина писала своей матери С. А. Толстой: «У нас гостит глупый и пошлый брат Дранкова с своим симпатичным помощником. У них ни капли ни художественного, ни нравственного чутья. Орлов из себя выходит, чтобы им помочь, но ничего не выходит. Сегодня они что-то заикались о том, что они через две недели здесь покажут снятое сегодня и выписали новых пленок, так что нам угрожает их присутствие без конца».

Съемки производились в отсутствии Л. Н. Толстого и повидимому не были закончены, так как 21 июля Дранков писал Т. Л. Сухотиной: «Позвольте выразить Вам мою глубокую благодарность за оказанный Вами любезный прием и содействие в снимках брату моему и г. Козловскому. Картина эта, как этнографический обзор России, думаю, должна представлять большой интерес и жду Вашего разрешения, когда Вам будет угодно, продемонстрировать ее и другие (?) перед Вами. Очень сожалею, что не пришлось воспользоваться услугами художника г. Орлова, но надеюсь в скором времени использовать его художественный вкус и знание жизни народной для создания какого-нибудь сюжета». Далее в письме следует просьба переслать 30 рублей Орлову.

Съемки в имении Сухотиных продолжались и позднее: это видно из неопубликованного дневника д-ра Д. Маковицкого, который записал 7 сентября: «Днем Дранков снимал, как мананки сучили притуги (которыми притягивают, когда кроют соломой крыши), и другие их работы по экономии Сухотиных» (Маковицкий любил записывать народные выражения). Далее он сообщает, что вечером состоялось «представление кинематографическое в каретном сарае; зрители из деревни очень благодарная публика. Представляли Ясную Поляну зимой, Кочеты, свадьбу в Кочетах, охоту на волка в соседней Головиньке и проч. Л. Н. был на представлении...» (Выписки из записей Маковицкого — по рукописи, любезно представленной Н. Н. Гусевым.)

Таким образом снимки крестьянской свадьбы, повидимому, производились и раньше, но основные съемки все же проводились в сентябре. В дневнике С. А. Толстой 8 сентября записано: «Снимал Дранков нас опять для кинематографа, а потом деревенскую свадьбу, разыгранную нарочно». (Дневники С. А. Толстой, 1910, М., 1936, стр. 189.) По материалам прессы мы знаем, что Дранков пробыл в Кочетах пять суток.

Обстановка в Кочетах была в то время не совсем подходящая для творческой работы; это был, пожалуй, самый тяжелый момент в жизни Толстых — решительный момент объяснений С. А. Толстой с В. Г. Чертковым, обмен письмами и т. д. Но все же, как сообщала газета «Русское слово», «Толстые и Сухотины принимали также живое участие в устройстве картин, которые снимал синематограф. Картины изображали русскую крестьянскую свадьбу. Артистами явились сами крестьяне, очень мило и забавно исполнившие программу свадьбы...» (Заметка «Л. Н. Толстой в Кочетах» — «Русское слово», № 210 от 12 сентября 1910 г., авторство которой д-р Маковицкий приписывает Дранкову.)

В другой статье-беседе, напечатанной в «Петербургской газете» 14 сентября, Дранков более подробно рассказал о том, какое участие принял Л. Н. Толстой в съемке Крестьянской свадьбы: «По инициативе же Льва Николаевича были устроены картины русской крестьянской свадьбы со всеми сценами — сватовство, сговоры, венчание, пирушка с плясками и т. д. и сняты кинематографом. Л. Н. очень этим интересовался, особенно же тем, как крестьяне справляются со своими ролями».

Таким образом можно считать установленным, что Л. Н. Толстой принимал близкое участие в постановке фильма Крестьянская свадьба, был одним из вдохновителей и «консультантов» киноинсценировки. Говорить же о написании им сценария и «режиссировании» не приходится.

И все же это не снимает с очереди необходимость изучения поставленной проблемы. «Толстой и кино» — одна из неотложных тем для исследователей творчества великого писателя и почетная задача для киноисторика.

В последний год своей жизни Толстой неоднократно высказывался о кинематографе не только в дневниках и письмах, но и в статьях — «Смертная казнь и христианство», «О социализме» (последнее его прозведение); даже в художественном очерке «Благодатная почва» Толстой упоминает о кинематографе, пользуясь им для характеристики прогресса человечества.

Толстой интересовался кинематографом и действительно собирался писать сценарий. Это подтверждается рядом свидетельств близких ему людей. Секретарь Толстого В. Ф. Булгаков, рассказывая о посещении Л. Андреева, пишет, что Толстой «говорил за столом, что он всю ночь думал о том, что нужно писать для кинематографа: «Ведь это понятно огромным массам, притом всех народов. И ведь тут можно написать не четыре, не пять, а десять, пятнадцать картин».

Доктор Маковицкий записал отрывки беседы Толстого: «Почему же писатели не возьмутся за сочинение пьес для кинематографа... (а на другой день сказал Андрееву: Вы вчера меня о кинематографе... Непременно сочинять буду, если только успею...)».

Об этом же упоминает в своих мемуарах «Вблизи Толстого» и А. Б. Гольденвейзер: «Л. Н. заинтересовался этим (кинематографом) и сказал, что кинематографом можно воспользоваться с хорошей целью. Он даже говорил, что кинематограф в некоторых случаях мог бы быть «полезнее книги».

Толстой советовал Андрееву попытаться написать хорошую пьесу и сказал, что и сам интересуется этой мыслью». Через месяц он возвратился к ней в беседе с Гольденвейзером об Орленеве, с которым собирался говорить о кинематографе: «Л. Н. и раньше говорил, что следовало бы написать пьесу для народа, специально для кинематографа».

Возможно, что дальнейшее, более углубленное изучение архивных материалов, мемуаров и литературного наследия великого русского писателя покажет, что кинематограф сыграл в жизни Толстого более значительную роль, чем мы предполагаем теперь, и что это отразилось в его творчестве, вернее в творческих планах, оставшихся неосуществленными вследствие смерти великого писателя.

К дискуссии об учебном кино

Развернувшаяся на страницах нашего журнала дискуссия о методах и средствах учебной кинематографии [1] закончена.

При всей кажущейся непримиримости точек зрения тт. Толля и Жинкина их позиции не так уж непримиримы.

В своих статьях т. Толль акцентирует на различие между научно-учебной кинематографией и кинематографией художественной (киноискусством). Этого различия не отрицает и т. Жинкин, признавая научную кинематографию самостоятельной отраслью кино и подчеркивая, что лучшие работники этой отрасли отнюдь не мечтают о переходе в художественную кинематографию, считая свою деятельность никак не менее богатой творческими возможностями, чем работу в художественной кинематографии.

Различие между этими двумя областями кинематографии — в методах построения фильмов, диктуемых особыми, специфическими задачами каждой из них.

Задача советской художественной кинематографии — воспитание масс путем передачи им передовых мыслей и чувств в образной форме. Художественный фильм — зрелище, рассчитанное на широчайшую недифференцированную аудиторию. Поэтому основной метод построения художественного фильма — метод драматургии.

Задача учебной кинематографии — сообщение научных знаний, помощь педагогическому процессу. Учебный фильм — пособие, рассчитанное на конкретную аудиторию. Поэтому метод построения его определяется методикой преподавания данного предмета на данной ступени обучения.

Особняком стоит научно-популярный фильм, который так же, как и художественный фильм, рассчитан на широкую недифференцированную аудиторию. Но и здесь главной задачей остается сообщение зрителю некоторой суммы знаний.

Ни один работник учебного кино не вправе забывать об этих различиях. Как показал опыт, стремление отдельных работников учебного фильма к игнорированию этих различий, «контрабандные» попытки перенесения метода построения художественных фильмов в учебную кинематографию неизбежно приводили к самым печальным результатам.

В отличие от т. Толля, т. Жинкин в своей статье делает акцент на элементах сходства между учебой и художественной кинематографией.

И в этой части рассуждений он безусловно прав.

Задача учебного фильма — не только сообщение знаний, но и воспитание учащихся. Научно-учебная кинематография пользуется той же техникой, теми же изобразительными средствами, тем же языком, что и кинематография художественная. При построении учебного фильма используются те же выразительные возможности света, композиции кадра, логики и ритмики монтажа дикторского текста, в отдельных случаях возможной актерской игры, музыки и т. д. В создании учебных фильмов наряду с научными работниками и педагогами принимают участие режиссеры, операторы, художники, актеры, композиторы, т. е. работники разных областей искусств. Наконец, учебные и научно-популярные фильмы должны быть ярки, интересны, эмоциональны, должны «возбуждать аппетит» к соответствующей области знаний, облегчать усвоение этих знаний. В этом элементы сходства с киноискусством.

Из этого сходства вытекает, что работникам учебного кино полезно учиться у лучших мастеров художественной кинематографии, в которой элементы общекинематографической выразительности, грамматика, синтаксис и стилистика «киноязыка» разработаны значительно лучше, чем в научной кинематографии. Эта учеба особенно необходима при создании научно-популярных фильмов по искусству, когда материал подсказывает особо повышенные требования к художественной выразительности произведения. В этих случаях самый фильм без снижения его популяризаторской ценности может настолько приблизиться к искусству, что воспринимается как художественное произведение (например Третьяковская галлерея).

Из этого отнюдь не следует, что все учебные и научно-популярные фильмы должны строиться методом Третьяковской галлереи (с использованием стихов, старинных романсов и симфонической музыки). Выразительные средства, с успехом используемые при показе произведений живописи, выглядели бы величайшей безвкусицей при показе двигателей внутреннего сгорания или хирургической операции.

И здесь мы подходим к чрезвычайно важному вопросу о видах и жанрах научно-учебной кинематографии, который по сути и является основным источником взаимного непонимания обоих участников дискуссии. Совершенно очевидно, что, например, учебный фильм по географии для средней школы отличается не только по материалу, но и по методике построения от вузовского фильма по невропатологии, а, скажем, популярный фильм, посвященный биографии композитора, отличается от инструктивного фильма о работе на строгальном станке. В пределах единой учебно-научной кинематографии возможно чрезвычайное жанровое разнообразие. И каждый жанр требует, разумеется, особого подхода к методике его построения. Обсуждение этой проблемы является очередной задачей теории учебного кино.

Для этого обсуждения редакция охотно предоставит страницы журнала.

Терминологический спор о том, следует ли называть учебную кинематографию искусством или «неискусством», редакция считает малопродуктивным. В узкотеоретическом (искусствоведческом) плане учебная кинематография, разумеется, не искусство, а область педагогики, хотя и соприкасающаяся достаточно близко с художественным творчеством. Если же под «искусством» понимать всякое мастерство, всякую систему приемов и методов в какой-либо отрасли практической деятельности, то в этом смысле учебная кинематография может быть названа этим термином, так же как им называется военное искусство, искусство управления, искусство педагогики и т. д.

Для подлинных мастеров научной кинематографии, принципиально и с любовью работающих в этой области, важно не название, а существо работы и борьба за качество. И когда педагогическое качество учебных фильмов достигнет уровня лучших произведений художественной кинематографии, тогда спор о термине потеряет всякую целесообразность.

---

[1] Статьи тт. Толля и Жинкина в №№ 6, 9 и 10 «Искусства кино».

«ГРОЗДЬЯ ГНЕВА»
Сценарий Нэнолли Джонсона по роману Джона Стейнбека. Режиссер Джон Форд. 1940

Произведения Дж. Стейнбека на экране

На американских экранах появились почти одновременно два фильма, поставленные по произведениям Джона Стейнбека, — Гроздья гнева и О мышах и людях. Острота и актуальность темы, изображение человеческих страданий сближает эти совершенно различные по сюжету фильмы.

Произведение «О мышах и людях» было первоначально написано Джоном Стейнбеком как повесть и затем им же переделано в пьесу. Режиссеру Л. Майльстону предстояла трудная задача — экранизировать этот материал, сохранив все основные события и персонажи в том виде, как они были задуманы автором. Эту задачу режиссеру удалось блестяще разрешить. Но он не ограничился этим. Он усилил трагичность сюжета.

«О мышах и людях» — повесть о двух бездомных парнях, скитающихся с места на место в поисках работы. Они мечтают о собственном домике с садом, о том, чтобы работать на себя, чтобы над ними не было хозяина, чтобы они могли пойти в цирк, не спрашивая ничьего разрешения. Однако роковые события навсегда разрушают их мечту.

В фильме прекрасно показана ферма, где работают два друга, бараки для работников фермы, а главное — сами люди и их быт: хозяин фермы с его заботами; болезненно ревнивый сын, погонщик мулов — сильный, энергичный и умный; старик-сторож, с трудом убирающий бараки

«ГРОЗДЬЯ ГНЕВА»
Сценарий Нэнолли Джонсона по роману Джона Стейнбека. Режиссер Джон Форд. 1940

и со страхом думающий о будущем; негр Крукс — несомненно один из самых характерных когда-либо показанных на экране типов негра-рабочего; молодая женщина, не любящая своего мужа и чувствующая себя одинокой, и, наконец, два главных персонажа — Джордж, энергично строящий планы на будущее и вечно заботящийся о своем друге, и Ленни — слабоумный гигант и силач, который не может сдержать свою силу, и в финале, совершенно не желая этого делать, душить чужую жену.

Печать отмечает исключительную игру актеров (Бэрисс Мередит, Лон Чаней младшей, Бетти Фильдс) в этом новом фильме Льюиса Мальстона.

Фильм Гроздья гнева (режиссер Джон Форд) поставлен по одноименному произведению американского писателя Джона Стейнбека.

По отзывам прессы — это наиболее сильный и реалистический фильм, созданный американской кинематографией за последние десять лет.

Рецензент журнала Национального просмотрового комитета в статье, посвященной фильму, пишет: «... тем, кто читал роман Стейнбека, достаточно будет сказать, что фильм превзошел все ожидания. Этот фильм — лучшее из того, что когда-либо было показано на экране.

...Сценарист Нэнолли Джонсон не ограничился выборкой отдельных сцен из романа Стейнбека. Ему пришлось драматизировать роман, сгустить его сущность, сконцентрировав все эмоции и все коллизии действия. Однако от этого отнюдь не пострадали ни «дух» произведения Стейнбека, ни его целеустремленность.

...Стейнбек нарисовал в романе безвыходную картину, вызывающую скорбь и гнев. Он не мог указать никаких средств борьбы, никакого выхода для своих героев. В фильме образы Тома Джоад и его матери являются как бы лучом света и показывают, что человеческий дух нельзя сломить и уничтожить.

Режиссер Джон Форд снова расширил действие, используя огромные возможности кино. Он показал огромную территорию страны и множество людей. Пользуясь бесчисленными тонкими приемами работы с киноаппаратом, он ярко показал переселение семьи Джоад на новую землю в крытом фургоне.

Этот фильм много раз показывает человеческие несчастья, нищету, грубость, сострадание, дружбу и другие чувства с такой силой, которая недоступна ни прозе, ни театру.

...Хочется верить, что фильм Гроздья гнева явится поворотной точкой в американском кино и что дерзания, вложенные в него, изменят представление о вкусах публики, которые так сильно ограничивают выбор сюжетов фильмов.

«ГРОЗДЬЯ ГНЕВА»
Сценарий Нэнолли Джонсона по роману Джона Стейнбека. Режиссер Джон Форд. 1940

Как работает Джон Форд

Ховард Шарп

Я вошел в павильон студии «РКО» в момент, когда шли съемки фильма Плуг и звезды, этой симфонии любви, ненависти и отваги. Режиссер фильма ирландец Джон Форд, создатель величайшего из появившихся на американском экране фильмов Осведомитель.

Декорации, которые я увидел, войдя в павильон, изображали целый квартал Дублина. От асфальтированной улицы и до булыжников дублинской площади расстояние всего два шага, но эти две декорации настолько различны по характеру и настроению, словно их разделяет 8 тысяч миль.

В момент моего прихода снимали эпизод, в котором главный актер Престон Форстер и двое других актеров, поддерживая раненого товарища, прошли по улице и завернули за угол. Одновременно должны были затрещать пулеметы и ружья снайперов, создавая ужасный шум и атмосферу тревоги. Жалкие лавчонки и жилые дома, грязные кирпичные стены и закрытые ставнями окна были окутаны густой тенью. Откуда-то выползал тягучий ирландский туман. В воздухе чувствовалось что-то зловещее.

Джон Форд, сидящий в поношенном костюме на стуле, произнес: «Ну, друзья, начнем!» Три спотыкающихся, испуганных повстанца начали пробираться по булыжной мостовой и забаррикадированным тротуарам. «Так, — продолжал указывать Форд, — проходите мимо этого окна, Престон, осторожнее, оно будет разбиваться и осколки стекла могут отлететь». «Хорошо», — одновременно отвечают актеры.

«Прорепетируем снова, — попросил Форд и тихо сказал оператору: «Начинайте!»

Актеры снова повторили сцену, предполагая, что начинается вторая репетиция, но оператор уже снимал их.

Тишину внезапно нарушил грохот пулемета. Форстер и его спутники в ужасе метнулись за угол, пробежав мимо окна, о котором их предупре-

ждал Форд. Один за другим раздались шесть выстрелов. Прозвучало эхо. Трое повстанцев испуганно оглянулись и бросились бежать изо всех сил.

— Здорово, правда?—спросил Форд с довольным видом.

— Вам придется вставить целое стекло для съемки,—сказал Престон, вытирая влажный лоб.

— Мы уже все сняли,—ответил Форд.

◇

О личной жизни Сина Офенна (настоящее имя Форда) известно очень немногое. Ирландец по происхождению, он родился и провел свое детство в Портланде (США); по окончании школы он приехал в Голливуд к старшему брату, известному режиссеру Франсису Форду. Он надеялся сразу получить место продюсера, но ему пришлось начать свою работу лишь в качестве реквизитора. Через год (21 год назад) он начал работать помощником режиссера у своего брата, а еще через год ему поручили самостоятельную работу.

Несколько лет работал он в студии «Универсел», где поставил 50 фильмов. Затем перешел в студию «Фокс XX века».

1919 год был началом «возмужания» кинематографии и Джон Форд немало способствовал ему. Он снял выдающийся для того периода фильм Три крестных отца. Он способствовал повышению мастерства светотени в операторском деле. Он покорил американских зрителей фильмами Четыре сына и позже Стальной конь.

За ними последовали Трое скверных мужчин, Черный человек, Кузнец, Мужчины без женщин, Мальчишка и Пропавший патруль.

В 1936 году Форд получил награду киноакадемии за фильм Осведомитель, после которого он принялся за постановку Марии Шотландской.

На вопрос, как Форд осуществляет свои замыслы, какова система его работы, обращает ли он больше внимания на съемки или на звук, как он работает с актерами и пр. режиссер рассказал следующее:

— Конечно, прежде всего все зависит от сценария и от актеров. Когда мне поручили постановку Марии Шотландской, я подумал об актрисе Кэтерин Хэпбэрн, которой поручил заглавную роль.

— Я попросил собрать копии всех фильмов, где снималась Хэпбэрн. Затем я вызвал костюмеров, декораторов и сценаристов и мы вместе просмотрели старинные гравюры на дереве, изображавшие костюмы того времени, а также снимки замка королевы Шотландской. Мы изготовили наброски костюмов и грубо распланировали декорации и фоны. Когда у нас создалась таким образом какая-то база, мы каждый вечер просматривали в просмотровом зале фильмы с участием Кэтерин Хэпбэрн. Мы изучили каждую черту ее необычайно заостренного лица и затем вернулись к нашим эскизам, уже приспосабливая их к индивидуальности актрисы. Мы наметили фотографические эффекты, обсудили, какое освещение и какой грим будут наилучшими для Хэпбэрн. После этого мы принялись за сценарий.

Иначе обстояло дело с фильмом Осведомитель. Студия «РКО» неохотно дала согласие на его постановку. Форд встретился с автором романа Лиамом О'Флаэрти в Ирландии; роман ему очень понравился и он вернулся в Голливуд, горя желанием показать его на экране.

Продюсеры снисходительно прочли роман, пробормотали, что он слишком реалистичен и мрачен, чтобы понравиться публике, и равнодушно забыли о книге. Четыре года добивался Форд постановки этого фильма. За это время он изучил каждую деталь романа и мысленно распланировал каждый кадр будущего фильма. Он предложил студии снять фильм в углу незанятого павильона, затратив на его постановку только 300 тысяч долларов. Когда студия, наконец, дала согласие на постановку фильма, у Форда все было уже готово. Он пригласил сценариста Дэдли Никольса и они вместе за неделю написали сценарий.

Фильм был снят в течение трех недель. Главную роль играл актер Виктор Мак Лаглен. Форд передал фильм в монтажную с экономией в 40 тысяч долларов.

Однако Осведомитель и Мария Шотландская явились исключениями.

— Обычно же,—говорит Форд,—я беру сценарий и добываю все материалы, имеющие к нему какое-нибудь отношение. После этого я забираюсь на яхту и езжу до тех пор, пока не прочту весь материал. В это время ничего другого я не читаю и ни о чем другом не думаю.

В подготовительном периоде Джон Форд работает с каждым отделом, участвующим в постановке фильма. Он лично делает ряд эскизов, вносит ценные предложения по поводу костюмов и причесок и—что самое важное — сам пишет значительную часть диалога.

Секрет огромного успеха Форда слагается из четырех-пяти принципов его работы, в основном сделавших его одним из лучших кинорежиссеров Америки и всего мира.

Первым и важнейшим из этих принципов Форд считает правильный подбор актеров.

—В конце концов,—говорит Форд,—ведь мы передаем сюжет фильма зрителю через актеров. У нас может быть плохой сценарий, но с помощью хороших актеров мы можем сделать из него хорошую картину. За исключением «стар» («звезд»), с которыми фирмы уже заключили контракт заранее, я подбираю актеров сам; на эту работу у меня уходит больше времени, чем на что-либо другое.

Интересно, что Форд не любит работать со «звездами». У «звезд» свой стиль игры, своя система. Поэтому, вместо того чтобы «влить» их в фильм, как это представляется нужным режиссеру, Форду пришлось бы приспосабливать сценарий и характер фильма к актерам, против чего он категорически возражает.

Обычно Форд выбирает малоизвестных, но талантливых актеров, и, упорно работая с ними, добивается того, что ему нужно. Лучшим примером является случай с актером Мак Лаглен, выбранным Фордом для исполнения главной роли в фильме Осведомитель.

— Несколько недель руководители студии пытались всучить мне для этой роли кого-то из «звезд». Но я был убежден, что Мак Лаглен сможет «сделать» эту роль и провести ее так, как мне этого хочется. В конце концов, я оказался победителем. В этом убедились все, кто видел замечательную игру Мак Лаглена.

Самой замечательной чертой Форда является его искусство подбирать актеров для эпизодических ролей. В его фильмах постоянно встречаются бывшие голливудские знаменитости.

— Я всегда знаю, что эти актеры значительно лучше исполнят даже крохотную роль, чем постоянные эпизодические актеры. А роли эти, бесспорно, так же важны в фильме, как и главные, они заостряют сю-

жет и создают «настроение» фильма. Вы, конечно, видели множество мелких, но важных эпизодов, испорченных плохими актерами. В моих фильмах это устранено. У меня женщина, идущая по улице, должна итти так же естественно и просто, как это делает «звезда», иначе пропадет весь эффект.

У Форда имеется собственный список примерно ста актеров, по которому он обычно выбирает актеров для своих фильмов. Это всегда одни и те же актеры, и он добивается одних и тех же замечательных результатов. В свою очередь и актеры уже знают систему работы Форда и его требования. Они упорны и трудолюбивы.

— Эти актеры помогают мне воплотить сюжет фильма, — говорит Форд, — многие из них были участниками или очевидцами ряда событий, которые я показываю в своих фильмах. Например, в Осведомителе я пригласил сниматься участников дублинского восстания, бывших солдат отрядов «коричневых» и очевидцев событий. Это помогло мне добиться реальности и правдивости в ряде эпизодов, например, в массовых демонстрациях: действительные участники демонстраций, вспоминая все события, начинают по-настоящему переживать их снова, на их глазах появляются неподдельные слезы. Некоторые из них, например, находились в здании дублинской почты, когда она была взята повстанцами. Другие в момент мобилизации находились в кабачке, который я и воспроизвел в фильме Осведомитель. Я выслушал все их рассказы и предложения, все это помогло мне создать фильм.

Это объясняет, частично, природу возникновения тех поразительных эффектов, которые мы встречаем в фильмах Форда. Возьмем, например, эпизод в Осведомителе, когда в мучительной тишине безжизненное тело убитого солдата Франка падает из окна и его рука сползает, царапая ногтями по деревянному подоконнику. Кто-то из снимавшихся в Осведомителе видел нечто подобное в дни восстания, запомнил его и рассказал теперь, спустя много лет Джону Форд, который воскресил это в фильме.

Материалы для своих реалистических эпизодов Джон Форд черпает не только из рассказов очевидцев. Многое взято им из личных воспоминаний. Например, в фильме Плуг и звезды показан один маленький комический эпизод, который многим может показаться неправдоподобным; тем не менее сам Форд был очевидцем подобной сцены.

Форд находился в Шанхае во время китайско-японской войны. Однажды днем, во время особенно сильной перестрелки, он стоял на одной шанхайской улице, укрываясь в парадном какого-то дома. Снаряды разрывались, как фейерверк, осколки металла летели с быстротой кометы. Внезапно из-за угла показался тучный китаец, повидимому из высшего сословия, отягощенный своими тяжелыми шелковыми одеждами и роскошными украшениями. Китаец бежал, спотыкаясь. Лицо его было очень испуганно. Мертвые слуги лежали возле его носилок. В воздухе свистели снаряды, китайцу негде было укрыться. Над его головой со свистом пролетел огромный снаряд. Он остановился, взглянул вверх, быстро раскрыл свой пестрый зонтик и спокойно, вперевалку, пошел по тротуару.

Этот эпизод Форд и изобразил в своем фильме, перенеся его на улицы Дублина.

Иногда Форду помогал в его работе случай. Когда Форд приступил к постановке великолепного фильма Стальной конь, он намеревался делать фильм класса «В», т. е. заурядный фильм. Сценарий был написан с расчетом на солнечную калифорнийскую погоду и вся съемочная группа, уезжая на натурные съемки, соответственно экипировалась.

Но когда группа сошла с поезда в Рико, оказалось, что разразилась снежная буря. Весь город утопал в снежных сугробах, дул пронизывающий ветер. Возвращение обратно обошлось бы слишком дороге, поэтому решили снимать фильм на зимней натуре. Эпизоды набега индийцев были сняты во время снежного бурана, а когда, наконец, наступила теплая погода, группа продолжала свои съемки в нормальных условиях. В результате получился один из шедевров американской кинематографии.

Вторая причина успеха Форда состоит в том, что во время съемок в его воображении всегда стоит фильм в целом, а не отдельные его эпизоды.

— Я очень редко полностью выявляю сущность отдельных эпизодов,— сказал Форд.—По этой причине мой несмонтированный материал часто приводит продусеров в смущение. Каждый день, прежде чем приступить к съемке, я напоминаю всем о сюжете фильма и о том, в каком виде он, по моему мнению, должен быть воплощен на экране: тогда отдельные детали подчиняются общему эффекту.

Затем Форд владеет киноаппаратом так искусно, как мог бы владеть своей волшебной лампой Алладин. Из года в год он работает с одним и тем же оператором — Джо Августом.

Благодаря общности художественных взглядов и приемов режиссера и оператора они достигли такого контакта в работе и таких результатов, каких не достигли, пожалуй, ни один режиссер и оператор за все время существования Голливуда.

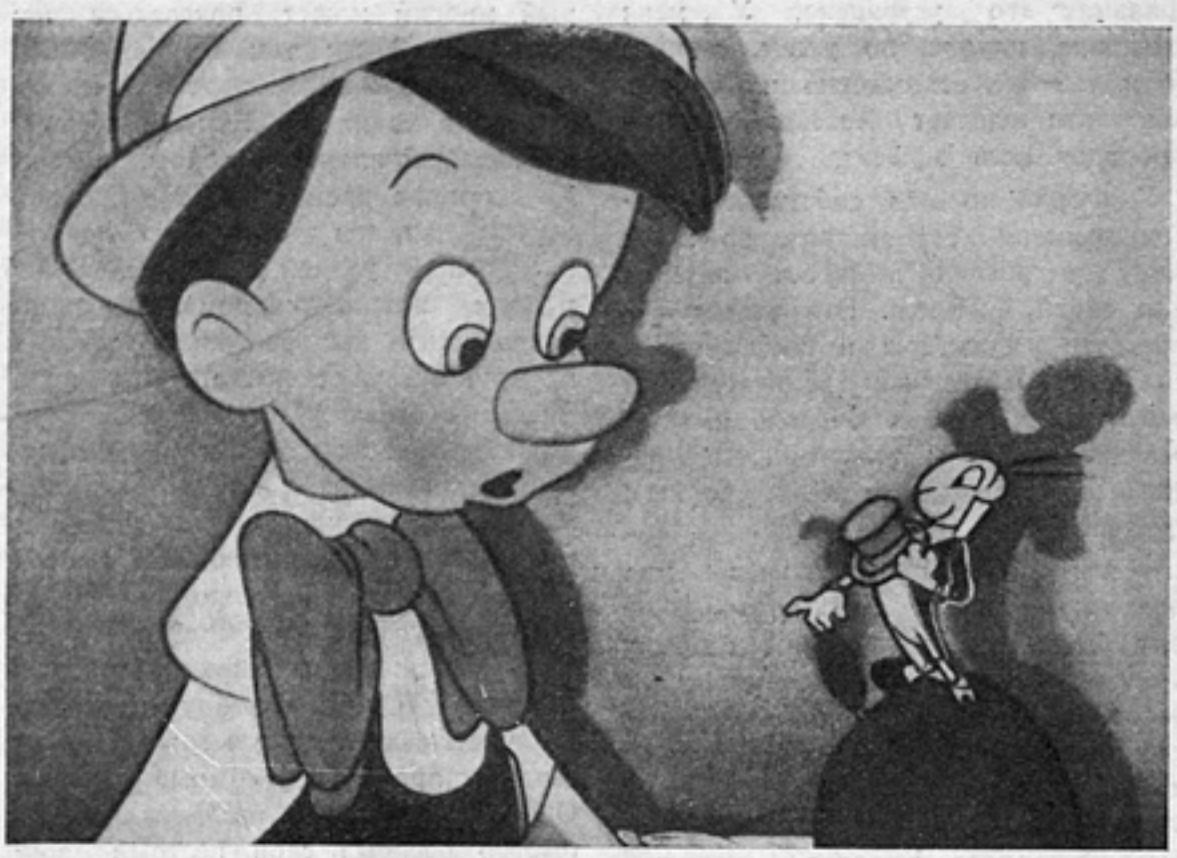
Свои картины Форд снимает в значительной части несинхронно.

— Я предпочитаю немую съемку прежде всего потому, — говорит Форд, — что могу во время немой съемки делать различные указания актерам и другим членам группы. Я обнаружил, что если какую-нибудь сцену репетируют слишком долго, она начинает выглядеть искусственной и заученной.

Должен сказать, что я очень люблю и умею работать со светом. Я могу взять какой-нибудь очень посредственный эпизод и украсить его светом, создав тени вокруг узкого пучка света, направленного на актеров. Если вы видели какой-либо из моих фильмов, вы, вероятно, заметили мой трюк, который я приберегаю для специальных эффектов. В то время как «звезды» произносят свои реплики, на заднем плане, где находятся другие актеры, появляются лучи рассеянного света, и вместе со светом начинают усиливаться звуки голосов. Чем громче и явственнее голоса, тем ярче становится свет. В конце концов голоса и фигуры главных актеров сливаются со всей группой. Такой прием всегда дает хорошие результаты. Очень выигрышно также освещение эпизодических актеров лучом света, в то время как они произносят свои реплики на фоне темной декорации.

(«ФОТОПЛЕЙ»)

„Фантазия“ Диснея и Стоковского



Пиноккио и сверчок Джимми в мультипликационном фильме Уолта Диснея «Пиноккио»

В ноябре этого года выходит на экраны Америки новая картина студии Уолта Диснея в десяти частях—Фантазия, над производством которой работало около 800 художников, операторов, техников и музыкантов и в том числе известный дирижер Леопольд Стоковский.

Вначале Дисней и Стоковский предполагали сделать короткометражный фильм по произведению Дюка «Ученик чародея» с Микки Маусом в роли ученика. Но в процессе работы план фильма все более расширялся.

В фильме Фантазия использованы: Токката и фуга d-минор Баха, сюита «Щелкунчик» Чайковского, «Свет луны» Дебюсси, «Ученик чародея» Дюка, «Весна священная» Стравинского, «Танец часов» Пончиелли, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, 6-я симфония Бетховена и «Аве-Мария».

Из старых персонажей Диснея в фильме участвует только Микки Маус и притом лишь в одном из эпизодов. В самом большом эпизоде «Весна священная», идущем 22 минуты, показывается сотворение мира: «земля — расплавленная масса, покрытая маленькими вулканами. Вулканы превращаются в горы и кипящая лава извергается из их кратеров. Струи лавы стекают в соленые воды морей. Из этого соединения возникают крохотные живые существа и вскоре на твердеющей земной коре появляются воинственные динозавры и другие чудовища доисторического мира».

Дисней говорит, что его не беспокоит критика ученых, которые увидят этот эпизод.

В первый раз Диснеем использованы для рисунков графической мультипликации пастель и масляные краски.

В фильме наряду с рисованными персонажами действуют и люди, которые сняты так, что их нельзя отличить от рисунка.

ХРОНИКА

В производственный план голливудских студий на 1940/41 год включена экранизация многих популярных пьес, романов, повестей и т. п. Среди них «Сестра Керри» Теодора Драйзера, «Маленькие мужчины» Луизы Олькотт, биография О. Генри, «Братья-корсиканцы» А. Дюма, «Моя жизнь» Айседоры Дункан, «Игрок» Ф. Достоевского и др.

В «Игроке» по Достоевскому в главной роли выступит одна из лучших актрис американского кино Бетт Дэвис.

◇

Шесть короткометражных фильмов, выполненных способом объемной мультипликации, выпустит в 1940/41 производственном году фирма Парамоунт. Ставит фильмы режиссер Джордж Пэл, ранее работавший над подобными фильмами в Голландии и во Франции.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Астахов И. Б., Герасимов С. А., Довженко А. П., Кандлер А. Я., Козинцев Г. М., Митлин А. Я. (отв. редактор), Ромм М. И., Трауберг И. З., Эйзенштейн С. М., Юткевич С. О.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий мост, 4 Телефон К 0-51-80.

КОМИТЕТ по ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

ПРОВОДИТ

ЗАКРЫТЫЙ КОНКУРС

НА СЦЕНАРИИ ДЛЯ КИНОКАРТИН,

ПОСВЯЩЕННЫХ

25-летию ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Сценарии, представляемые на конкурс, должны ставить своей задачей воспроизведение в художественных образах героической борьбы за построение социализма в СССР под руководством партии Ленина — Сталина, лучших людей советской эпохи, патриотов нашей родины — партийных и непартийных большевиков, героических бойцов и командиров Красной Армии и Военно-Морского Флота, торжества ленинско-сталинской национальной политики — дружбы народов СССР и строительства социализма в новых советских республиках.

К УЧАСТИЮ В КОНКУРСЕ ПРИВЛЕКАЮТСЯ ПИСАТЕЛИ, ДРАМАТУРГИ, СЦЕНАРИСТЫ ПО СПИСКУ, УТВЕРЖДЕННОМУ КОМИТЕТОМ.

Договоры с участниками киноконкурса заключаются киностудиями.

Авторы — участники конкурса могут представлять на конкурс свои произведения в любом жанре: эпопея, трагедия, драма историческая или бытовая, комедия лирическая или музыкальная и т. д.

ПО КОНКУРСУ УСТАНАВЛИВАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ ПРЕМИИ:

Первая премия	(одна)	**75.000**	**руб.**
Вторая „	(две)	**50.000**	„
Третья „	(три)	**25.000**	„

В состав жюри конкурса входят представители партийных и общественных организаций, а также выдающиеся режиссеры кино, писатели и драматурги, не участвующие в конкурсе.

Рукопись, сданная по конкурсу, должна представлять собой законченный литературный сценарий полнометражного художественного фильма.

Окончательный срок представления рукописи по конкурсу 1 июля 1941 г.

Решения жюри конкурса по представленным сценариям публикуются не позднее 1 августа 1941 года.

Все справки можно получить в Сценарном отделе Комитета по делам кинематографии при СНК СССР по адресу: Москва, М. Гнездниковский пер., д. 7.

Четыре рубля

9

2

39

26894

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯР
27 ДЕК 1940
Всес. Кн. Палатой Получены

	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Получ. в раб.	28/XII		29/XII
Сдан в архив	28/XII 29/XII		10/I

56а